

Forord

Dette speciale søger igennem stilistiske og indholdsmæssige analyser at belyse udviklingstræk i Jens Smærup Sørensens forfatterskab igennem analyser af romanerne: *Byggeri* (1975), *Mit danske kød* (1981) og *Katastrofe* (1989).

Analyseemnerne er valgt som et repræsentativt udvalg af forfatterskabets værker. De tre romaner dækker Smærup Sørensens forfatterskab fra midten af halvfjerdserne til firsernes slutning og repræsenterer ganske godt dets stilistiske yderpunkter: Dels det konsekvent skrifttematiske sprogarbejde der prægede forfatterskabet i halvfjerdserne, dels et mere traditionelt, realistisk formsprog som det senest har udviklet sig i retning af. Tematisk spænder romanerne over politisk betonet samtidsdigtning, uhyggebetonede fremtidsvisioner og satirisk historieskrivning/-forfalskning.

I næsten samtlige læsninger af Smærup Sørensen lægges der stor vægt på forfatterskabets politiske og emancipatoriske projekt fremhæves, og det fremhæves, at hans litterære udgangspunkt er "ånden fra '68". I dette speciale betragtes disse omstændigheder som væsentlige indflydelser på forfatterskabet, og de inddrages i fortolkningen, i det omfang det skønnes nødvendigt. Men specialets hovedinteresse er, at følge betydningsforandringen af et enkelt begreb, der kan iagttages overalt i Smærup Sørensens forfatterskab: *Katastrofen*.

Katastrofe-begrebet er repræsenteret i alle specialets analyseemner og er nøje forbundet med fortællerfigurerens virkelighedsopfattelse. Det anvendes imidlertid med to diametralt forskellige betydninger. I det tidlige forfatterskab (repræsenteret med *Byggeri*) er begrebet udtryk for "undergang" og "nulpunktssituation", men i den senest udgivne roman, *Katastrofe*, er dets betydning forandret til: "vendepunkt".

Specialets overordnede ide er, at katastrofe-begrebet - hvad enten det er tillagt positiv eller negativ betydning - er udtryk for et sprogligt og bevidsthedsmæssigt punkt, som hele Smærup Sørensens forfatterskab er orienteret imod. Katastrofesituationen er et punkt af frigørelse og fortabelse, der ligger på kanten af sproget.

I 1. kapitel opridses de væsentligste historiske og litterære træk ved den skrifttematiske digtning. Og til dette formål anvendes først og fremmest Smærup Sørensens programartikel "Status i exil" (1972). Desuden inddrages essays af Per Højholt, Hans-Jørgen Nielsen og Niels Egebak. Det drejer sig om henholdsvis *Intethedens grimasser* (1972) og *Nielsen og den hvide verden* (1968) og *Anti-mimesis* (1970).

I kapitel 2., 3. og 4. gennemgås *Byggeri*, *Mit danske kød* og *Katastrofe* i kronologisk rækkefølge. Kapitlerne består af en kompositionsanalyse og en næranalyse, der overvejende er baseret på den foreliggende tekst. En vis sammenhæng imellem analyserne er tilstræbt med krydshenvisninger

og sammenlignende betragtninger, men først i kapitel 5. foretages en decideret sammenfatning af specialets resultater.

1. Skrifttematik. Præsentation

I sidste halvdel af tresserne introducerede en række forfattere-etablerede såvel som debuterende en digtning, der klart adskilte sig fra den øvrige danske litteratur. Tresserne havde været præget af konfrontationsdigtning og nyrealisme. Man forholdt sig kritisk til det borgerlige samfund og forsøgte at bryde dets strukturer ved at skabe deres negationer i digtningen. Under inspiration af psykoanalysen søgte man at vise det fremvoksende velfærdssamfunds bagsider: arbejdsmarkedets nedslidning og fremmedgørelsen af individet, bivirkningerne ved en ensidigt materialistisk livsholdning og familiemønstrenes forandring.

Men skønt de fleste traditionelle værdibegreber var opgivet på dette tidspunkt, bl.a. under indtryk af det 20. århundredes to ødelæggende verdenskrige, var der endnu ikke for alvor stillet spørgsmålstegn ved digterens rolle. Det blev der imidlertid gjort i den nye digtning, som fik påhæftet mere eller mindre dækkende betegnelser som attituderelativisme, konkret poesi og skrifttematisk digtning. Betegnelserne indikerede, at det var sproget (og ikke som førhen digteren) der stod i centrum.

Metafysikken blev afskrevet af skrifttematikernes. Dens sidste bastion, digterjeget, blev opgivet af skrifttematikernes som en forældet fiktion. Man sagde i stedet, at "det almindelige menneskes erfaringsverden (var) blevet kaotisk, regelløs og fragmentarisk".(1) Der kunne ikke længere opstilles en vertikal forklaringsmodel på verden, for virkeligheden var blevet aperspektivisk og opdelt i et uendeligt, uoverskueligt antal virkelighedsplaner.

Digterjeget - subjektet - blev trængt i baggrunden af sprogarbejdet, og tendensen gik en tid i retning af det fuldstændig afpersonaliserede kunstværk. Vagn Steen udgav således en digtsamling, *Skriv selv*, med lutter blanke sider (så var ordet med eftertrykkelighed givet videre til læseren) og Hans-Jørgen Nielsen eksperimenterede med computer-lyrik i forsøget på at demokratisere læseprocessen ved at fjerne digterens subjekt fra digtningen.

Denne tendens i retning af mere enkle tekster var politisk motiveret. Skrifttematikernes forsøgte, at inddrage læserne aktivt i skriveprocessen ved at demonstrere digtningens fiktioner så åbenlyst som muligt. For eksempel i form af tekster, der demonstrerede deres egen tilblivelse og status som arrangeret sprog.

Skrifttematikernes var gennemgående meget mediebevidste, og forfattere som Hans-Jørgen Nielsen, Jørgen Leth og Per Højholt gjorde et stort arbejde for at bringe den nye digtning ud til den brede offentlighed. Men skønt man forsøgte at afmytologisere digtningen ved at almengøre den, opnåede man ikke at få flere læsere i tale. Tværtimod betragtede mange den nye digtning som absurd og uforståelig virkelighedsfjern.

Jens Smærup Sørensen tilhører den sidste del af generationen af skrifttematiske forfattere. Ved hans debut i 1971 med digtsamlingen *Udvikling til fremtiden*, var den danske litteratur forandret, i forhold til det litterære miljø som fandtes ved skrifttematikkens gennembrud. Arbejderdigtning og kvinde-og bekendelseslitteratur var nye tendenser, der kom til at præge den første halvdel af halvfjerdserne. Man digtede om arbejderfællesskab, supermarkeder, betonkanoner, sovebyer, kønsroller, alternative bolig-og livsformer o.m.a.

Halvfjerdsernes sociale og politiske vilkår har haft stor indflydelse på Smærup Sørensen. De findes som tema overalt i forfatterskabet, der på dette punkt adskiller sig fra de tidlige skrifttematikkeres næsten ensidige interesse for teksten. Siden debuten har han skrevet novellesamlinger, romaner, børnebøger, et filmmanuskript samt radio- og tv-spil. Formmæssigt spænder han altså vidt. Men skønt han i flere værker anvender et formsprog, der til forveksling minder om realismens, har han (i modsætning til flere kolleger som med succes er gået over til et mere traditionelt formsprog) grundlæggende fastholdt sit tilhørsforhold til den skrifttematiske digtning. Hos Smærup Sørensen fungerer de sociale og samfundsmæssige vilkår som kulisser i fortællingen, og fortællingen har altid været underordnet det sproglige udtryk.

I det følgende inddrages fire essays fra perioden 1968-72 (valget af den friere og mere talesprogsnære essayistiske form er i øvrigt et ganske tidstypisk træk). Først og fremmest Smærup Sørensens lille programartikel *Status i Exil*, og derudover Hans-Jørgen Nielsens essaysamling *Nielsen og den hvide verden*, Niels Egebaks *Anti-mimesis* og Per Højholts *Intethedens grimasser*. De fire essays er vidt forskellige i deres tilgang til emnet. Hans-Jørgen Nielsen og Niels Egebak beskriver skrifttematikken ved en filosofisk, bevidsthedshistorisk oversigt, mens Per Højholt og Smærup Sørensens gør sig mere tekstnære sprogteoretiske overvejelser. Nielsen, Egebak og Højholts essays bliver ikke gennemgået enkeltvis (og i det omfang de egentlig fortjener) men inddrages som understregning og uddybning af specialets overordnede rids af Smærup Sørensens digtning.

Temaer og tanker i Smærup Sørensens digtning

Ludwig Wittgenstein:

"Mit sprogs grænser betyder min verdens grænser".(2)

Mennesket fødes ind i en sprogradition. Sproget eksisterer både før og efter os, og imellem disse punkter er det umuligt at undslippe. Vi må tage det til os. Og gør det i første omgang ved at definere et "jeg", et "her" og et "nu". Først når disse begreber er grundlagt i vores bevidsthed, kan vi definere os selv som et individ, der er forskelligt fra omverdenen.

Skrifttematikkerne anser sproget og virkeligheden for at være to uforenelige begreber. Sproget kan nok tale om virkeligheden, men aldrig udtrykke den. Per Højholt formulerer spaltningen mellem sprog og virkelighed således:

Sproget er vores bevidstheds nøjagtige afstand til tingene, hvis fravær det ikke blot forudsætter eller fremkalder, men også giver os mulighed for at opleve at være til i, fordi det selv kan bringes til eksistens som erindren om tingene og ekspempel på ting samtidig.

(Intethedens grimasser, s.113)

At sproget fungerer som grænse eller en barriere mellem individet og verden skyldes dets usamtidighed. Det er umuligt at sætte ord på en hændelse, i det øjeblik den finder sted, men man kan (med en lille forsinkelse) gentage hændelsen med sproget. "Erindringen" om hændelsen indtræffer da i det øjeblik, man gentager den. For digtningen, "det sproglige kunstværk", gælder det at:

Sproget rykker os ud i en afstand til tingene ved at gøre det muligt for os at eksistere i fraværet, i erindren. Men det er kun i skriven at det kan være tingene i fravær og samtidig selv indgå blandt dem. (ibid.)

Spaltningen af sproget og virkeligheden er den skrifttematiske digtnings grundlæggende vilkår. Man opfatter det ikke som et tragisk livsvilkår, men som en mulighed for kunne beskrive virkeligheden fra en mere distanceret position. Det digteriske sprogs vigtigste egenskab er derfor dets evne til at afspejle og synliggøre samfundets strukturer. Blot skal man holde sig for øje, at sproget uvilkårligt danner strukturer, der truer med at fastlåse fortællingen i en enkelt betydning. Og for at undgå at blive låst fast i en af disse rammer må digteren sørge for, at tekstens struktur (og dens fiktioner) hele tiden brydes:

... sproget danner fiktioner. Det danner illusoriske verdener, som kan antages for at være virkelighed, små delverdener som har funktionsduelighed inden for nogle bestemte rammer, men som er fortrængninger af en hel masse andre mulige verdener, og som er fulde af huller og sprækker.(3)

En af de væsentligste årsager til at sproget ikke længere kan omfatte virkeligheden er, at den er blevet "kaotisk, regelløs og fragmentarisk". Der findes ikke længere én, men et uendeligt antal virkeligheder, og den menneskelige bevidsthed er kun i stand til at omfatte én ad gangen. Verden er blevet uoverskuelig og ufattelig, den har antaget karakter af fiktion eller "spil" (som Hans-Jørgen Nielsen formulerer det i *Nielsen og den hvide verden*) Og samtidig er individet blevet tvunget til at påtage sig forskellige roller i "spillet". Denne situation er dog ikke ensbetydende med, at individet kastes ud i en skizofren spaltning. For det har en mulighed for at forholde sig offensivt til dette livsvilkår. Det kan indtage rollen som "spiller":

Spilleren véd i modsætning til den naive, at det hele "bare" er spil. Og i modsætning til outsidersen accepterer han denne kendsgerning som sin virkelighed. Jeg spiller med: Jeg véd, at ideologierne bare er ideologier. At tilværelsen bare er en række konventionelle og relative spil. At "jeg" ikke har nogen fast identitet. (*Nielsen og den hvide verden*, s.16)

Særlig den sidste bemærkning er værd at bide mærke i. Før modernitetens gennembrud ville konstateringen, "jeg har ikke nogen fast identitet", have været umulig. Hvis subjektet ikke var fastlagt, kunne der simpelthen ikke skrives. Men i den skrifttematiske digtning anses mangfoldigheden af identiteter som et basalt vilkår for jeget. Man befinder sig på den anden side af de traditionelle værdibegreber. I grunden er "jeget" ikke "nogen", men blot et sæt muligheder. Tingene er dog (med en let omskrivning af Hans-Jørgen Nielsen) ikke blevet ligegyldige af den grund. De er blevet lige gyldige i og med, at verden ikke længere opfattes som organiseret omkring værdisystemer, men værdipunkter.

"Spilleren"/skrifttematikeren går med maske og peger på sin maske.(4) Efter at jeget ikke længere er funderet i et enkelt personlighedscentrum, befinder spilleren sig i en svær (men ikke umulig) balanceakt mellem indlevelse i sine mange roller og distancen til spillets regler. På den ene side kræver spillet af ham, at han er i stand til at leve sig ind i den rolle, han udfylder. Og på den anden side må han være ekstremt bevidst om det sprog og de fiktioner, som rollen indebærer. I spillet/digtningen kan derfor intet overlades tilfældet. Alt må arrangeres ned til mindste detalje.

Vi vil i det følgende se, hvordan de skrifttematiske holdninger, der her er blevet ridset op, kan spores overalt i specialets tre analyseemner. Men inden da skal en anden side af Smærup Sørensen's forfatterskab, dets politisk, emancipatoriske bestræbelse, belyses på baggrund af en gennemgang af programartiklen, Status i Exil.

I Status i Exil definerer Smærup Sørensen sproget som "en samling fortællinger" (eller fiktioner) og fremhæver, at det inden for digtningen gælder, at læseren kun har mulighed for at vurdere kvaliteten og sandhedsværdien af disse fortællinger, når han/hun har et udvalg af dem foran sig. Det væsentligste kriterium for digtningen er, skriver Smærup Sørensen videre, at den inddrager læseren i sit fiktionsunivers:

Jeg synes det er godt når en tekst er umiddelbart engagerende, kan udtrykke solidaritet eller redegøre for problemer, men derved alene er den passiv og det er slet ingenting bevendt hvis den skal piskes til det af ét egensindigt hoved. Den skal selv kunne komme til noget som også læseren kan få den til. ("Status i Exil", s.85)

Sproget er bærer af samfundets magtstrukturer. Og kendetegnende for et velfungerende, "ægte" demokratisk samfund er, at dets fiktioner er blotlagt mest muligt i sproget. Men i det moderne industrialiserede samfund, som danner baggrunden for Smærup Sørensen's forfatterskab, går udviklingstenden- den i modsat retning. Kapitalinteresserne usynliggør magtstrukturerne ved sproglige manipulationer.

Det følgende afsnit står centralt i artiklen. Her opsummerer Smærup Sørensen de instanser, han søger at synliggøre med sin digtning: Massemediernes og de anonyme kapitalinteressers manipulation af borgerne, kernefamiliens krise, og jegets fremmedgørelse over for sig selv:

...det kunstneriske arbejde (med digtene)... går ud på at gøre dem synlige som fiktion, idet det fikti-ve ellers skjuler sig og jo bedre jo nærmere man kommer jeget: massemediernes verdenskølportage er åbenbar, familielivet f.eks. stikker i en dybere tåge af naturaliseringer og så dybest infiltreret jeget her og nu, det upersonlige men strengt pri-vatejede jeg der desperat tror sig uden for alt andet som autonomt subjekt, mens det kun kan blive det ved at opdage sig som objekt og lade sig optage som en af "de andre". (ibid., s.86)

I afsnittet definerer Smærup Sørensen indirekte sin digtnings politiske projekt, set i forhold til konfrontationslyrikken. Han forsøger ikke (som konfrontationsdigterne) at afsløre samfundets

magtstrukturer ved at negere dem. Målet er i stedet at nedbryde sprogets strukturer i fortællingen og derved (ad bagvejen) synliggøre samfundets magtstrukturer. I forlængelse heraf følger en nærmere angivelse af, hvordan synliggørelsen af magtstrukturene kan gennemføres:

Ved at arbejde fortællingerne sammen for at gøre deres arkitektur gennemsigtig og decentralisere deres synsvinkler kan undervejs magtinteresserne og undertrykkelsesmekanismerne, de store og grådige fortællere lokaliseres og fremdrages fra deres dunkle steder. Allervigtigst er det naturligvis at fortællingen om fortællingerne uafbrudt afbryder sig med det aldrig opfyldte formål at lade de fortællere den selv har overskygget komme til orde. For det er kun i selve processen en ny bevidsthed, og ikke bare en ny oplevelse, kan blive til for skriver og læser. (ibid., min fremhævning)

Det primære kriterium som Smærup Sørensen opstiller for digtningen i *Status i Exil* er, at den kontinuerligt bryder sine egne fiktioner. Teksten må uafbrudt være under forandring.

Man kan opstille følgende lille model over "processen": Fiktion/brud/fiktion. Hvert brud i læse-og skriveprocessen peger på den fiktion, det ligger i forlængelse af. I bruddet tvinges læseren ud af fiktionen og er allerede på vej ind i den næste. Men imellem disse to fiktioner findes bruddet. Det er et punkt-et katastrofisk øjeblik, om man vil-af refleksion og erfaring, der gør det værd at fortsætte for såvel digter som læser.

I specialets analyseemner kan modellen iagttages dels som en grundlæggende kompositorisk struktur (læseren mindes uafbrudt om tekstens fiktive karakter igennem anvendelsen af f.eks. krydshenvisninger, ledemotiver, intertekstualitet, stilbrud og synsvinkelskift). Og dels som en handlingmæssig struktur hvor fortællingernes problemstillinger tilspidises i katastrofiske øjeblikke af enten forløsende eller forkrøblende karakter.-Det kræver en nærmere forklaring.

Skønt grundholdningen i Smærup Sørensens forfatterskab generelt set er anti-metafysisk (5), skriver han i *Status i Exil*, at han på et enkelt punkt kan gå ind for metafysikken. Det gælder dens principielle forankring uden for rammerne for det "normale". Ved at optage den metafysiske bestræbelse i digtningen almengøres den, men peger stadig i retning af en "åbning":

Når nemlig en arbejdende poesi beskæftiger sig med det metafysiske, distribueres det på forskellige ydre niveauer og holder dermed op med at være metafysisk, samtidig med at det som moment i processen kan vise hen mod åbninger som måske ellers ikke, inden for den videnskabelige kulturs rette sammenhæng, er til at få øje på. (ibid.s.87, m.f.)

I specialets analyseemner angiver Smærup Sørensen to muligheder for frigørelse fra magtstrukturerne; to "åbninger i processen", der ligger uden for socialitetens og sprogets grænser og er betinget af, at grænserne for individets personlighed overskrides. Disse (emancipatorisk motiverede) overskridelser af jegets grænser har en almengjort, ikke ophøjet metafysisk betydning.

Den første mulighed for at undslippe samfundets magtstrukturer findes i kærligheden: I forelskelsen falder de psykologiske forsvarsværker, og i det øjeblik man ikke længere opfatter sig selv som et objekt, men subjekt i andres øjne, kan selviagttagelsen og iscenesættelsen erstattes af det erotiske samværs intimitet. Jeget frigøres i den seksuelle ekstase. Det mister (et kort øjeblik) sin selvbevidsthed og kommer derved nærmere sig selv og partneren. Den anden mulighed for frigørelse af individet ligger i intense kropslige sansninger. Særlig i *Mit danske kød* angives kontemplation som en frigørende praksis. Fortællerfiguren udforsker sin krop. Indefra. Og bevæger sig til slut helt ind i cellekernerne. Men denne oplevelse kan aldrig beskrives, den kan kun omtales, fordi den ligger uden for sproget og normalitetens grænser. Kropsligheden kan ikke italesættes, og fortællerjeget må derfor vende tilbage til de gængse sproglige rammer for at undgå at ende i en permanent skizofren tilstand.-Trods alt en smule fortrøstningsfuld, fordi det (et kort nu) er lykkedes at undslippe magtstrukturernes indflydelse. Disse punkter af erotisk og kropslig frigørelse er handlingsmæssige paralleller til fiktion/brud/fiktion-modellen.

I specialets tre analyseemner søger fortællerfigurerne uafledigt at bryde ud af de "illusoriske verdener" og nå frem til disse katastrofiske punkter eller øjeblikke, hvor jeget rykkes løs fra sine egne og omgivelsernes fiktioner og bliver ét med sig selv.

Vi vil nu gå over til næranalyserne. Der indledes med en analyse af *Byggeri*. I denne roman peges der på konkret handling, *byggeriet*, som en udvej til at bryde de bevidsthedsmæssige fiktioner med. Derefter følger analyserne af *Mit danske kød* og *Katastrofe*. Disse romaner fokuserer i højere grad på selve skriveprocessen og de emancipatoriske muligheder, der eksisterer i digtningen.

2. *Byggeri*. Indledning

Jens Smærup Sørensens roman *Byggeri* er den af specialets tre analyseemner, der mest udpræget er skrevet i den skrifttematiske tradition. Den lægger ikke skjul på sin karakter af fiktion, men problematiserer tværtimod til stadighed sig selv ved hjælp af et utal af krydshenvisninger, ledemotiver, sammenfald af fortællernavne og meget andet.

Man er nødt til at bladere en del frem og tilbage under læsningen af *Byggeri* for at få et overblik over det fragmentariske virvar af episoder, som romanen består af. De mange (ofte ganske korte) afsnit udgør delmængderne af romanens sum. Og efterhånden bliver man klar over, at ikke blot romanens handling, men også dens figurer, er sproglige eksperimenter. De er gennemskrivninger af forskellige tænkte bevidstheder, der føres ind i et tænkt miljø.

Skønt *Byggeri* formmæssigt distancerer sig markant fra en anden af halvfyrdsernes fremherskende genrer, nyrealismen, adskiller den sig indholdsmæssigt ikke meget fra denne genres overordnede mål: At sætte problemer under debat. Romanens handlingsmæssige forlæg er således umiskendeligt den sociale og samfundsmæssige virkelighed anno 1975. Den anvender en række tidstypiske træk fra halvfyrdserne som baggrund for sin handling: Den industrielle ekspansion i byerne, urbaniseringen af miljøet, de ændrede familie- og kønsrollemønstre og venstrefløjens revolutionære samfundskritik. Meget kortfattet kan man karakterisere *Byggeri* som et forsøg på at beskrive det moderne industrisamfunds voksende modsætningsforhold mellem individ og samfund, menneskelige længsler og politisk praksis. Denne problematik udspilles i et anonymt dansk storbymiljø blandt venstreorienterede akademikere. Romanens to fortællere er jævnaldrende, og hedder begge Johan. Ud over deres navn har de en lang andre række fællestræk. Først og fremmest en stærk fornemmelse af, at være magtesløse marionetdukker i et uoverskueligt spil. De føler sig hæmmede af samfundets magtstrukturer, og gennemgår uafhængigt af hinanden en bevidstgørelsesproces, der bl.a. indebærer et forsøg på at bryde disse magtstrukturers indflydelse. Men hér hører ligheden mellem dem også op. For den ene af dem (som er journalist) er ikke i stand til at gennemføre denne proces. Han er så forkrøblet af magtstrukturernes, at han ender som én af de magts lakajer, han førhen selv bekæmpede i sin journalistik. Den anden (som er studerende) bevæger sig fra handlingslammelse til regulært oprør, og bryder magtstrukturernes indflydelse med konkret handling.

Byggeri skildrer altså to figurer parallelt i deres vidt forskellige virkeligheder og forsøger at påpege, hvordan de trods forskellige vilkår er motiveret af de samme grundlæggende længsler.

Kompositionen

En indledende formel undersøgelse af *Byggeri* viser, at romanen strækker sig over 269 sider, der er opdelt i 14 kapitler som hver er mellem 15 og 20 sider lange, på nær kap.14, der er 11 sider langt. Hvad kapitlernes sideantal angår er den altså ganske ensartet inddelt. Kompositorisk er den symmetrisk ordnet: *Byggeris* 2 første kapitler indleder det generelle mønster. Her indføres de to fortællere. JournalistJohan er fortæller i kapitel 1., og Studenter-Johan i kapitel 2.

Kompositionsprincippet i *Byggeri* er et parallellforløb mellem to handlingsstrenger, der af og til krydses. De to fortællere beretter skiftevis i 2 kapitler i træk: Journalist-Johan skildrer i de syv kapitler, han er fortæller i, sin personlige og karrieremæssige udvikling. Studenter-Johans fortællerrolle er dobbelt, han refererer og fortolker dels journalist-Johans liv og fortæller dels sin egen historie. Kapitlerne er fordelt således mellem de to fortællere:

Journalist-Johan	Studenter-Johan
1,	2,
3, 4,	5, 6,
7, 8,	9, 10,
11, 12,	13, 14.

De 7 kapitler, der skildrer journalist-Johans livsforløb, optager kvantitativt den største plads i *Byggeris* komposition, fordi hans liv resumeres og fortolkes i de kapitler, studenter-Johan er fortæller i.

Romanens fortalte tid spænder over ca. syv år fra tressernes slutning til midten af halvfjerdserne. Det er ikke muligt at bestemme *Byggeris* fortalte tid helt nøjagtigt, idet fortællerne ikke anvender tidsbegrebet til at illudere et lineært sammenhængende forløb i deres fortælling. De beretter de enkelte afsnit og episoder i et fragmentarisk, ukronologisk virvar, der delvis udbygger handlingsstrengenes forløb, og først ved romanens slutning fører dem sammen mod et samlet punkt. Eller sagt anderledes: Først til slut lægges sidste sten på *byggeriet*.

Årstal, årstider, måneder, ugedage og klokkeslæt er således ikke angivet i romanen, på nær nogle få undtagelser som f.eks.: "Det var i det tidlige efterår og vi kørte med rutebil." (s.25), og "Det værste af foråret var overstået" (s.223). Enhver præcis angivelse af tid og rum i *Byggeri* er undgået så omhyggeligt, at det danner et spor: Netop ved at omgå det, henleder fortællerne i første omgang opmærksomheden på selve tidsbegrebet og dernæst på teksten selv.

Ordene

Byggeri er som nævnt skrevet i den skrifttematiske tradition; den vil vise, at "sproget er virkeligheden, og at vi lever i sproglige virkeligheder" (6). Derfor er det rum, som *Byggeris* handling udspilles i, et næsten anonymt storbymiljø. Udover de helt generelle beskrivelser spiller byens rum ingen rolle. Byen benyttes til at afspejle fortællernes psykiske rum, deres sproglige virkeligheder.

Det er karakteristisk for fortællerne, at byen virker skræmmende på dem. Det er byens tilsyneladende ubegrænsede ekspansion, byrummets uoverskuelige fluktuerende rum, den "storslået solide" (s.223) beton som "ingen ild kan røre" (s.233), der skræmmer dem, fordi det minder dem om deres egen krops begrænsning. Betonbygningerne er tidløse på den måde, at de stadig vil eksistere efter, at de to fortællere er døde, og de er grænseløse, fordi *nybyggeriet* tilsyneladende fortsætter i det uendelige over alt i byen, frembringer nye bygninger og skyder knopper som ved celleformering. Romanens byrum er et symbol for en sproglig knopskydning, der frembringer det ene sproglige område efter det andet. De sproglige områder, som fiktionen skrives på, er begrænsede i omfang; Smærup Sørensen har i en anden sammenhæng beskrevet det således:

... vi lever vores liv i nogle oplevelsesrum, som vi kalder virkelighed, men som hver for sig er at betragte som fiktioner. Udenom og nedenunder vores virkeligheder eksisterer der noget andet. Vi kender det, men der er ikke plads for det i vores begrænsede sprogverdener. -
(Information, d.24.07.1980)

I *Byggeri* formuleres problemet med, at det sproglige udtryk ofte ikke er dækkende for den oplevelse og/eller erfaring der gik forud, at sproget med andre ord kun kan udtrykke en begrænset del af virkeligheden, således af journalist-Johan:

Det sprog jeg bruger til mit arbejde ... er endnu trægt, fungerer stadig som klister, sejt drivende ud over det hele, men i virkeligheden er det kun hovedet der sidder fast i det. ... Og sprogets menings sabotage ville have udbrændt mig, før jeg var kommet ordentlig i gang. Det ville have placeret emnet med det samme. Uden for mig, ville jeg synes. (s.45)

Med den skrifttematiske opfattelse af sproget som afgrænsede betydningsfelter følger, at selve skrivesituationen består af en række fravalg. Tekstens fortællere er figurer, emblemer for bestemte bevidstheder, der iscenesættes og iscenesætter sig selv ved bevidste fravalg. I *Byggeri*

fremhæves fortællernes bevidste iscenesættelse af teksten og af sig selv bl.a. ved, at de efter længere fortællende afsnit fremhæver tekstens karakter af fiktion ved at gøre det berettede til en mulighed med sætningen: "Gør Johan. Det kunne være ham." (s.6). Årsagen til disse brud beskriver Jens Smærup Sørensen selv således:

... fortællingen om en oplevelse (er) altid et skjul for den. Den er ikke det umiddelbare billede af den, for det findes ikke. Der findes det billede man laver, og i det øjeblik man gør opmærksom på dette billedes grænser, så har man både billedet og bevidstheden om at det er et billede. (ibid.)

I den følgende analyse vil den bevidste nedbrydning af tekstens fiktioner i *Byggeri* blive analyseret nærmere.

Skarnbassen

Byggeris indledende afsnit fortælles i præsens og luller med sin lille historie læseren ind i en vanemæssig forventning om at blive ført videre ind i romanen. Men det sker ikke, i hvert fald ikke på det handlingsmæssige plan, for afsnittet opløses med den førnævnte sætning "Det kunne være ham".

Afsnittet synes med hensyn til udstrækning og indhold umiddelbart let overskueligt: En lille dreng går en solskinsdag alene rundt på en gård og er et øjeblik ved at træde en skarnbasse ihjel. Han samler i stedet billen op, putter den et øjeblik senere ned i gårdens nedlagte ajlebeholder og løber til slut hen mod nogle blomstrende æbletræer. Anden gang man læser det lille afsnit, opdager man, at det er pakket med symboler, der peger hen mod fortællernes bevidsthedsform i romanens øvrige forløb.

Afsnittet er fortalt i 3. person, i modsætning til det øvrige kapitel, hvor fortælleren enten anvender 1. person eller flertalspronomenet "man". Det er bygget op omkring to ledemotiver, sollyset og ajlebeholderen. Sollyset nævnes fem gange i afsnittet og forbindes med farven "hvid" og med varme og stilstand. Ajlebeholderen forbindes i en kortvarig og intens passage med mørke, fare og død. Den er:

... et farligt sted. Der er en revne i dækslet og helt sort og stinkende på den anden side. Harven er lagt øverst for at ingen skal tage fejl og gå ud på ajlebeholderen, eller endnu

værre køre hen over det skrøbelige dæksel og han har hørt om at en karl engang faldt igennem og druknede dybt dernede i mørket. I det seje kvalmende blæver. (s.5)

Solens lys og ajlebeholderens mørke markerer også forskellen mellem tekstens betydningsniveauer: Det menneskelige niveau er karakteriseret ved begreberne "lys", "liv" og "ro", og det underjordiske niveau ved diametralt modsat betydende begreber "mørke", "død", og "uro".

Set fra drengens synsvinkel er det menneskelige niveau placeret "heroppe" og det underjordiske "dybt nede". Denne skelnen mellem et jordisk og et underjordisk plan eller mellem livsudfoldelse og -ødelæggelse, vil vi i det følgende se gælde generelt for *Byggeris* fortællere.

I afsnittets begyndelse står drengen med ryggen mod den solbeskinnede, hvidkalkede staldmur og ser over mod ajlebeholderens forhøjning, der ligger vinkelret ud for ham. Bag ajlebeholderen står der blomstrende æbletræer, og foran den er der et hjulspor i græsset. Sollyset reflekteres på kostaldens hvidkalkede mur. Drengens baggrund er således, på nær nogle udsivende ajlestriber, der trækker ned over murens sokkel som "mørke striber" inde fra stalden, udelukkende lys og hvidhed.

Drengen går nu over mod ajlebeholderens forhøjning, og er på vejen derhen ved at træde en skarnbasse ihjel. Han undgår det dog ved at springe til siden og samler i stedet insektet op. Udgangspunktets illusion om idyllisk ro opretholdes i denne situation, fordi drengen ikke træder skarnbassen ihjel med barnlig hensynsløshed, men i stedet samler den op, og-tilsyneladende-behandler den med omsorg:

Han bøjer sig ned og tager dyret op på sin højre pegefinger, den anstrenger sig for ikke at vælte ned. Så tager han den for en sikkerheds skyld ind i sin lukkede hånd, inden han begynder at krybe op på forhøjningen. (s.5)

På ajlebeholderens forhøjning putter han imidlertid skarnbassen ned i ajlebeholderen, ned "i det seje kvalmende blæver", hvor en af gårdens karle tidligere har mistet livet. Ned til en død, der i drengens bevidsthed må være mere ubarmhjertig end den, insektet ville have fået under hans sko. Drengen viser sig efter tekstens første forsikring om det modsatte at have en aggressiv og destruktiv side i sin person. Han er sammensat dels af barnlig livsglæde og-udfoldelse, dels af ødelæggelsestrang.

Opløsningen af illusionen om den landlige idyl antydes allerede af de nævnte ajlestriber på staldens hvidkalkede mur. De mørke udsivende safter på staldmuren er ikke skrevet ind i teksten i nøjagtighedens interesse, de antyder tekstens dobbelthed. Ajlen er en penetrerende

og i koncentrerede mængder dræbende substans, der ikke kan isoleres "dybt nede" i æbleholderens mørke; den trænger også ud "heroppe" i form af misfarvning af staldens murværk, og som ammoniakstank omkring æbleholderen. På samme måde træder drengens "mørke" side frem, idet han slår skarnbassen ihjel.

Dét, der i afsnittets indledende del kunne tolkes som et udtryk for renhed og uskyld, dementerer sig selv i forbindelse med tekstens øvrige symboler, og giver i stedet læseren indblik i grundlæggende modsætningsforhold, der findes i såvel landbomiljøet som i storbymiljøet.

I afsnittets sidste linier forsøger drengen at fortrænge sin handling, idet han bevæger sig over mod de blomstrende æbletræer, der traditionelt symboliserer forår, friskhed og uskyld:

Han vil ikke huske det. Det er en rigtig lydløs og hed solskinsdag, og han vakler ned fra harven for at komme over på den anden side af forhøjningen. (s.5, m.f.)

Trods vaklen har drengen tvunget sig fra en position af solbeskinnet ro og uskyld igennem en mørk zone ved æbleholderen (der er fyldt med døds-og fortabelsessymbolik) og ud til æbletræerne på den anden side, der på tekstens symbolplan har samme betydning som sollyset og hvidheden. Fortælleren, journalist-Johan, forsøger hér helt bevidst at iscenesætte sin egen betydning ved at tvinge udgangspositionens symbol, sollyset, ned over teksten igen med sætningen "Det er en rigtig lydløs og hed solskinsdag". Men selviscenesættelsen i sproglige områder gælder ikke blot *Byggeris* to fortællere, den findes hos samtlige andre figurer i romanen.

Katedralen

Det er en gennemtrængende følelse af, at det sprog, han anvender i sine artikler, ikke står i et 1:1-forhold til det, han har oplevet og vil udtrykke, der fører Johan ud i et nervesammenbrud, efter han har oparbejdet en ret privilegeret stilling som dagbladsjournalist. Selvom han forsøger at "beskrive forholdene så enkle og sammenhængende, som (han har) fået i hovedet de var", oplever han, at sproget vokser ukontrollerbart på papiret og bliver til "meget lange og indviklede sætninger", fordi "hver af dem ville jeg have til at udtrykke det totale felt." (s.45).

Det, Johan hér formulerer, er en vigtig del af den skrifttematiske problematik: Ideen om at der uden for individets sproglige område/virkelighed findes en række andre virkeligheder, som det imidlertid ikke er i stand til at rumme. Da Johan forsøger at sprænge sit sproglige

område, og "udtrykke det totale felt", sprænger han samtidig sin egen bevidsthed ud i en skizofren splittelse og får et nervesammenbrud.

På den psykiatriske klinik, som han indlægges på, anvender psykologen Thorkild Frank gruppeterapi i sin behandling. Et af terapiens nøglebegreber er ærlighed, men Johan oplever forventningen om fuldstændig åbenhed som et psykisk overfald. I stedet for at benytte lejligheden til at åbne op og begynde at tale om sine problemer, afkaster han sig sine tidligere sproglige og bevidsthedsmæssige rammer fra tiden før indlæggelsen og justerer sin selviscenesættelse efter de nye omgivelser.

Han bliver dog alligevel konfronteret med sine private og arbejdsmæssige frustrationer, da arkitekten Jean, som også er indlagt på klinikken, velmenende forsøger at støtte ham. Jean siger: "Efter det du sagde til mig, om hvor vanskeligt du havde fået det ved at lave dit arbejde ordentligt. Så ville jeg sige til dig at det er let nok. Det kan ikke være så svært ..." (s.50) Johan bliver med det samme mistænksom.. Han tror, at Dr.Frank står bag Jeans henvendelse, og hiver straks alle paraderne frem. Men Jean begynder i stedet at fortælle en historie om opførelsen af Paris' Notre Dame katedral.

Historien går ud på, at Jean var i Paris før Notre Dame katedralen var blevet opført på Ile de la cité (det vil sige før 1163) og syntes, at øen i Seine-floden så "ynkeligt fortabt" ud, når han kiggede på den fra et af byens højdedrag:

Byggeriet (på øen) manglede afgjort noget der kunne styrke den, rejse den som et mægtigt skib over vandene, så den blev sig selv og ligesom kunne stå fast og urørlig. (s.51)

På en nattevandring i byen får han umiddelbart efter et syn, hvor katedralen viser sig for ham, og efter dette syn tegner han et udkast, som bliver godkendt af myndighederne med det samme.

Byggeriet af katedralen går i gang med deltagelse af godt tusinde mennesker. Jean leder arbejdet og hans tegninger bliver fulgt nøje til alles tilfredshed, selvom der "på sin vis også er noget galt med den". Dette lille forbehold afslører, at katedralen (som ellers opføres til alles tilfredshed) har en brist. Men hvad det er, bliver ikke klart i første omgang. Det viser sig først efter, at katedralen er styrtet sammen, netop som arbejdet nærmede sig sin afslutning.

Jean brænder sine tegninger efter dette håndfaste sammenbrud på drømmesynet. Men arbejdet med katedralen genoptages, og Jean deltager nu i stedet i arbejdet på lige fod med håndværkerne. Man arbejder nu uden tegninger og anvender de brugte og beskadigede byggematerialer fra første forsøg, og nu bliver det tydeligt, hvad der var galt med den første udgave af katedralen:

... vi vidste alle hvordan vi ville have bygningen, i store træk, og det var bedre at tale om det undervejs og lade bygningen selv fortælle os noget, end at rende og glo på nogen streger som kun en af os havde hittet på. Det var fantastisk at være med i det *byggeri*. Ikke alene blev det helt rigtigt, men også arbejdet var smukt at deltage i. Vi byggede den Notre Dame som endnu den dag i dag står i Paris. Den flyver endnu let mod himlen og den hviler tungt på jorden. Det er en pragtfuld skude floden der har fået. (s.52 m.f.)

Historien om Notre Dame udtrykker Jeans idealistiske drøm om at opnå menneskeligt fællesskab igennem en kollektiv beslutnings-og arbejdsproces. Drømmens symbol er katedralen, der arkitektonisk forener det verdslige, jordiske niveau og det religiøst betonedede, himmelske niveau. Notre Dame-fiktionen viser sig i virkeligheden at være Jeans "gale" fortolkning af de omstændigheder, der førte til hans nervesammenbrud. Det var arbejdet med en moderne offentlig administrationsbygning (ØRET), der fik ham til at bryde psykisk sammen:

Grunden til at han (Jean) efter et par år havde opgivet det hele var, at det ville komme til at virke som en slags fængsel, sådan ville de have det. Det skulle være en meget lukket bygning, som et sneglehus ville den vokse ind i sig selv og have en hård glat yderside som en bunker. (s.44)

Johan gennemskuer Jeans selviscenesættelse i Notre Dame-historien, fordi han tidligere har hørt ham fortælle om baggrunden for sin indlæggelse. Men han opfatter ikke den ærlige forhåbning om fællesskab som Jeans Notre Dame-drøm udtrykker og tror i stedet, at historien er beregnet til at få ham til at afsløre sit eget skuespil på klinikken. At blive afsløret i sine egne fiktioner, er noget af det Johan allerhelst vil undgå, og derfor latterliggør han bagefter episoden i et forsøg på at rette opmærksomheden bort fra sig selv:

Og jeg synes trods alt stadigvæk at det var inte-ressant, at det var stærkt spillet. Han var så glad før han gik, og så rørende stolt over at have fortalt historien, som om han virkelig havde udført en bedrift. (s.53)

Øjnene

Journalist-Johan er en upålidelig fortællerfigur, fordi han hele tiden iscenesætter sig selv omhyggeligt overfor omverdenen i en neurotiske angst for at blive set, som den han virkelig er. Johans angst for at blive set og gennemskuet, og derved tabe sig selv, er tydeliggjort ved et ledemotiv: I kritiske situationer føler han, at et gammelt kvindeansigt med store kuglerunde øjne betragter ham intenst, og truer med at ville trække ham ind i sig. Ledemotivet forekommer også i forbindelse studenter-Johan, men det er tydeligst i journalist-Johans tilfælde:

Der var næsten kun en grå masse at se, som jeg var midt i, og så dukkede et mørkere felt frem. Det blev først og fremmest et par øjne som skilte den tunge tavst larmende sky, og de var stille og blev større. Det var det sidste, at de to kuglerunde øjne udvidede sig uden at nogenting kunne standse dem, og de ville trække mig ind i sig. Så tænkte jeg på om nogen havde opdaget mig. Jeg tænkte helt bevidst på det for at have noget at tænke på. Men jeg blev klar over at jeg stod på et bestemt sted, og at jeg gerne ville være stukket af, fordi jeg havde oparbejdet en meget pinlig fornemmelse af at blive iagttaget. (s.234)

Dette ledemotiv har en direkte parallel på romanens konkrete handlingmæssige plan i det højteknologiske underholdnings-og overvågningsfirma OEYED. Efter udskrivelsen fra den psykiatriske klinik vender Johan tilbage til sin stilling på avisen og sendes afsted for at lave en tilsyneladende ukompliceret reportage om det højteknologiske underholdningsfirma OEYED.

OEYED fremtræder for Johan at se som en mellemting mellem et avanceret spejlkabinet og en kæmpemæssig tv-skærm:

Det viste sig i forhallen at også de andre vægge og gulvene var af glas. Jeg ville have troet at hele bygningen var gennemsigtig, men tværtimod. Gennemsigtigheden var fuldstændig ophævet af mangfoldige spejlvirkninger. Dertil kom særlige belysninger og at en del af glaselementerne var farvede. (s.121)

ØRET er, i modsætning til OEYED, gråt og anonymt. Dets indre er gammeldags indrettet og virker, i overensstemmelse med navnet, labyrintisk og fængselsagtigt; bygningen er en øresnegl af beton. At det er en idealistisk fantast som Jean, der har tegnet ØRET viser, at romanens figurer gang på gang handler i modstrid med deres egne udsagn, holdninger og idealer, fordi de uden at tænke over det styres af samfundets magtstrukturer.

I det følgende vil et af romanens tydeligste udtryk for disse magtstrukturer blive gennemgået.

Øretæverne

Da Johan i romanens indledning ligger på hospitalet og behandles for en mavecancer, tænker han bl.a. tilbage på sin barndom på landet. Denne første del af hans liv er så fjern, at hans beskrivelser fra landbomiljøet er typeagtige og tenderer karikaturen. Johan forhold til sin opvækst er uafklaret og ambivalent, og indebærer dels en følelse af sorg over et "tabt paradys", dels en stor lettelse over at være sluppet bort fra landbomiljøet.

Landbomiljøet var organiseret omkring et stærkt og stabilt socialt hierarki, der på én gang var trygt og kvælende. Trygt, fordi samfundets strukturer var "enkle" og "klare", men også kvælende fordi der ikke var plads til individuel selvrealisering. Det er erindringen om "enkelheden og klarheden" på landet, der tiltaler Johan, som har store problemer med at overskue sin tilværelse i byen:

Så havde jeg sagt til mig selv, at jeg levede i en rodet mellemtilstand, i modsætning til tidligere, i min barndom havde der været enkelhed og klarhed troede jeg, og det var det jeg igen ville frem til. (s.215 m.f.)

Det er karakteristisk, at Johan anvender det anonyme flertalspronomen "man", når han fortæller om landbomiljøet. Derved afslører han, at han selv som barn var en anonymt integreret del af dette miljø, hvor alle var så veltilpassede det sociale hierarki, at deres ydre ved tilbageblikket skrider sammen til nogle få træk som f.eks. kasketter, veste og gummistøvler.

Men landbomiljøet havde også en meget væsentlig bagside, hvis kendetegn er fysisk og psykisk vold, og det er dén, der fylder Johan med lettelse over at være undsluppet. Der er én skikkelse, som i særlig grad indeholder denne bagsides kendetegn i sig: Lærer Frandsen, som med sine patriarkalske træk og følelseskolde afstraffelse fremstår som hele samfundets forlængede arm.

Udover Frandsens afstraffelsesmetoder er det begrænset, hvad der fortælles om hans person. Der nævnes kun, at han snart skulle pensioneres, da Johan begyndte i skolen, at hans holdning var rank og hans skikkelse smal, samt at han var tavs og udtryksløs under afstraffelsen af de ulydige elever. Men disse få træk er nok så vigtige, for alle *Byggeris* øvrige magtmennesker har nøjagtig samme fysiognomiske fremtoning og bærer en variant af Frandsens navn: Frank, Wranklin, Franzén og Rank. De er høje, slanke og ranke, og Johan beskriver deres omgangsform som be-

skyttende og faderlig og nævner, at de har en særlig form for venlighed, der er uberegnelig og farlig og hvert øjeblik kan skifte til fysiske og psykiske overgreb. Frandsen-figurerne er stereotype variationer over "magtmennesket" og repræsenterer det moderne demokratis repressive og demagogiske tendenser. Og Johan-figurerne er udtryk for en bevidsthedsform man kan beskrive med ord som "frustreret", "venstreorienteret" og "intellektuel". I skolen fik Johan'-erne tæv af lærer Frandsen, og som voksne "tæves" de af bureaukrater af (næsten) samme navn og skikkelse. Magtforholdene i det moderne industrisamfund kan ikke overskues som i landbomiljøet, for magthaverne er ikke længere synlige, som gårdmændene og lærer Frandsen var det. De er blevet embedsmænd i den offentlige sektor, der i løbet af tresserne og halvfjerdserne blev udbygget kraftigt og frembragte et administrativt system af hidtil uset størrelse. De "moderne" Frandsen-figurer symboliserer, at den type mennesker, der bestrider de indflydelsesrige poster i samfundet, stort set ikke har forandret sig i tidens løb. Men deres større antal og placering på nøgleposter i samfundet (pressen, den sociale sektor, den offentlige sektor) viser, at deres indflydelse i industrisamfundet er langt mere omfattende.

OEYED og ØRET er romanens billede på det moderne bureaukratis ekspansion og på industrisamfundets tendenser i retning af fremmed-og umyndiggørelse. OEYED arbejder med politisk passificering af offentligheden under dække fremstilling af højteknologisk underholdning, mens ØRET er et mere "traditionelt" spionage-og aflytningsfirma. Tilsammen danner de to virksomheder samfundets øjne og ører, dets politiske overvågningssystem. ØRETs leder, Franzén, formulerer dette systems formål således:

Vi arbejder fuldstændig upolitisk, det er noget jeg gerne vil understrege. Vi har ingen interesser i nogen bestemt udvikling, ud over den der ligger i samfundet selv. Det er netop for at den kan forløbe så godt og gnidningsfrit som muligt, at man har fundet det værdifuldt at have kendskab til borgernes, især bestemte grupperes forestillinger og eventuelle politiske planer. Når vi har det, kan de ansvarlige dels tilegne sig de bedste ideer og indpasse dem i deres tankegang på forhånd, dels få kendskab til de ufrugtbare og gøre sig rede til at bekæmpe dem på den rigtige måde, hvis de for alvor begynder at gøre sig gældende. Så du ser nok der er intetsomhelst suspekt i vores virksomhed. (s.138)

Citatet er et af *Byggeris* bedste eksempler på et magtsprog, der afviser al kritik mod systemet med hensynet til samfundets bedste. Men en formulering som: "... værdifuldt at have kendskab til borgerne, især bestemte grupperes forestillinger ..." viser, at dette hensyn dækker over et politisk ønske om at manipulere med samfundets borgere.

Institutionerne OEYED og ØRET er udtrykket for, at det restriktive overvågningsamfund findes potentielt i ethvert magtsystem. Også i det moderne demokrati, der danner rammen om *Byggeris* handling. Det politiske systems magtudfoldelse bliver stadig mere subtil og undertrykkende, samtidig med at den materielle velstand pacificerer befolkningen, så den brede interesse for de politiske beslutningsprocesser bliver minimal.

Johans umiddelbare reaktion på møderne med Wranklin og Franzén er træthed: "Jeg følte at den træthed jeg havde fået mig ville strække sig over flere uger, og jeg ville ikke kunne gøre andet end at vente. Simpelthen vente." (s.139). Den gennemtrængende følelse af træthed skyldes, at samtlige hans idealer om det moderne demokrati bryder sammen og erstattes af en følelse af afmagt. Og uden disse idealer går alt skævt for Johan: Hans første artikler om OEYED offentliggøres til almindelig morskab, og han fyres fra avisen da, han sætter sin stilling ind på at fortsætte artikelse-rien. Parallelt hermed går hans ægteskab med Helen i opløsning, umiddelbart før hun skal føde deres søn, Jan, og efter fødslen flytter hun ind i et bofællesskab sammen med bl.a. studenter-Johan. Endelig har han også fået de første symptomer på en kræftlignende sygdom.

Nedturen

Johan kastes, i lighed med fortællerne i en lang række af dansk litteraturs klassikere, ud i en eksistentiel krise, men den afgørende nulpunktssituation indtræffer ikke på en bjergtop eller en ø, den finder sted i en badmintonhal. Scenens ydre rammer er ellers klassiske nok: Johan flakker planløst rundt i byen i silende regn og forsøger at få hold på sin tilværelse ved at samle stof til "en stor artikel om de positive sider af det moderne samfund" (s.157). Det kan dog ikke skjules, at det i virkeligheden er positive sider ved sit eget liv, han søger efter.

I løbet af dagen bliver regnen så kraftig, at han søger ly i en tilfældig badmintonhal, hvor han gennemblødt sætter sig på tilskuerpladserne og forsøger at koncentrere sig om spillet på banerne. Det lykkes ikke:

Jeg følte en overvældende fysisk svaghed. Desperat ville jeg rejse mig for at dementere den og turde i næste øjeblik ikke engang forsøge på det. Jeg var en klat grød i den sjaskede karklud mit tøj var blevet. ... Så tydelig måtte min afmagt være synlig. Men det var ikke så meget denne overdrevne hån jeg havde trang til at belemre mig med, det var ikke den der udtrykte min håbløshed. Den sad mere kluntet og stille bagved og havde kun enkelte ord, som at jeg havde kludret med mit liv. At jeg selv havde ønsket det sådan, villet aflive mig

selv, det havde jeg ladet ske samtidig med at jeg i hovedet sprang fra illusion til illusion.
(s.155)

Johan krise er så alvorlig, at han føler det, som om man kan se alle hans forfejlede drømme og forventninger på hans ydre. At såvel de ydre som de indre rammer bryder definitivt sammen for ham i denne scene, afspejles yderligere af fortællertiden i de to sidste kapitler han er fortæller i. I kap. 11 og 12 flyder fortid, nutid og fremtid fuldstændig sammen for Johan. Han bor alene, skilsmissen er for længst overstået, ligesom det er måneder siden han blev fyret på avisen, men alle detaljerne kører stadig rundt i hovedet på ham. Psykologisk har han undergået en drastisk forandring i denne del af romanen. Efter at forsøget på at iscenesætte sig selv som et lykkeligt familiemenneske og succesrig journalist er mislykkedes, har han opgivet at opretholde facaden og udviklet et næsten umenneskeligt had og en hævnlyst.

Dette had opstår, fordi hans selvbedrag ikke vil lykkes, og er dybest set et selvhad. Men han vender det imod sin omverden. Kan hans liv ikke gennemføres med en pæn facade, så kan alle hans frustrationer og fordækte ambitioner i hvert fald få lov at komme til udtryk ved, at han bevidst modarbejder sine omgivelser.

Det er oplagt, at han i denne tilstand er et potentielt emne som spion for ØRET, og et halvt års tid efter skilsmissen og fyringen tilbydes Johan, der langsomt men sikkert er ved at gå i stykker psykisk, et job af Franzén. Da Johan går ind til jobsamtalen hos Franzén og derved begår det endelige forræderi mod alle sine idealer, føler han det ikke som fortabelse, men som blid, omfavnende ro-som at finde frem til sig selv igen:

Alting var blevet meget langsomt for mig. Det gjorde ikke noget og det tog ligesom den tid det skulle, før Franzén åbnede og trådte et par skridt tilbage. Der skete det at han rakte mig sin hånd. Og jeg mærkede værelsets dunkle vægge, det bløde lys, de tunge møbler. ... Franzén så fast på mig, men jeg følte det ikke påtrængende. Og det kunne ligesom vare længe inden der blev brug for ord. (s.237)

På dette punkt bevæger Johan sig bort fra "det menneskelige niveau" til "det underjordiske niveau", for at genbruge to begreber fra Skarnbasse-afsnittet. Han forråder hér definitivt den menneskelige side af sig selv, og bliver en håndgangen mand for magtens repræsentanter; en kynisk opportunist, som er drevet af hævnmotiver og magtambitioner. Han vil hævne sin menneskelige fiasko ved selv at arbejde sig til tops i det system, han som journalist har brugt år på at bekæmpe.

I de første 5 kapitler, Johan var fortæller i (1,3,4,7, 8), reflekterede han stort set hele tiden over sine handlinger og gav motivationer for sine valg. Det ophører i og med, han skifter karakter: Kapitel 11 og 12 består i det store hele af tørre referater, som kun indirekte beskriver Johans udvikling ved fortællelser eller selvmodsigelser. Et eksempel på dette er, da Franzén under et møde med Wranklin, til Johans tydelige ærgrelse, røber hans planer om en politisk karriere:

Johan har allerede andre planer sagde han (Franzén). ... Han har talt om at han på et tidspunkt kunne tænke sig at forlade os til fordel for en politisk karriere. Jeg har lovet at finde det rigtige parti til ham ... Jeg var ikke begejstret på at komme ind på det. ... Han vil være en stor mand sagde han med en overdreven ironisk mine til Franzén. (s.244)

Johan bliver en morsom og nyttig brik i Franzéns kyniske spil. Den første opgave, han får, går ud på, at han skal spionere i studenter-Johan bofællesskab under påskud af at skulle besøge Helen og Jan. Bofællesskabets beboere, der alle er engageret på venstrefløj, tilhører de "bestemte grupper", som Franzén mener, det er "værdifuldt at have kendskab til". Derved møder Johan for første gang sin modpart i romanen, studenterJohan, men væmmes ved ham, fordi han i udpræget grad repræsenterer de idealer, som han selv har forrådt:

Mureren giver mig ganske særlige opstød. Hans ansigt har noget næsten feminint over sig ... Som om han vil give mig alle de bedste betingelser for at udtrykke mig står han afventende og siger småting, som i virkeligheden er frækt nærgående, han kan stå og se på en med sine glinsende drømmeøjne, så jeg må rømme mig og får svært ved at skjule, hvor vanskeligt det er overhovedet at sige noget normalt til ham. (s.250)

Johan kan i længden ikke holde sit dobbeltspil kørende og kommer under et partimøde i bofællesskabet for skade at afsløre sig selv over for bofællesskabet medlemmer. Fra da af er han ubrugelig for OEYED og ØRET.

Den sidste del af Johans liv er også den mindst beskrevne. Der er kun et enkelt lille afsnit på godt og vel 2 sider, som skildrer ham i jobbet som politikerkonsulent. Kronologisk ligger afsnittet ca. 5 år efter *Byggeris* centrale handling.

I det væsentlige fortæller det lille afsnit kun, at Johan er blevet manuskriptforfatter for en af regeringens ministre. Hans forvandling er derved fuldkommen: Som journalist skrev Johan imod samfundets magtstrukturer, imod magtens udøvere, Frandsen-typerne, og imod

fordømmelsen og vanetænkning. Og som politiker-konsulent støber han nu alle ministerens kugler og leverer argumenterne for systemets fortsatte beståen:

... jeg kører ind til mit kontor og har en tale ministeren skal holde og en presseudtalelse skal formuleres, og det er det samme om igen. Sådan skal det være, der er ikke noget at gøre. Han skal have det sagt, så han ikke kan beskyldes for at have skjult det og det skal skjules så meget, at folk ikke opdager hvad han siger ... (s.213)

Johans udvikling fra det ene ekstrem til det andet, der allerede blev antydnet i *Byggeris* indledende afsnit (se Skarnbassen), sluttet definitivt og meget symbolsk med, at han dør af en galoperende mavecancer, som æder ham op inde fra, efter at han har forrådt alle sine idealer.

Døden

Døden er ikke et ultimativt afsluttende (tids)punkt i *Byggeri*. Til trods for den kraftige dødssymbolik i romanen er fortællerne i kraft af deres funktion som sproglige fiktioner ikke omfattet af det traditionelle dødsbegreb. Det er de sproglige fiktioner, der "dør", og åbner mulighed for, at andre fiktioner kan begynde. Vi så det tidligere i Skarnbasse-afsnittet, hvor fiktionen om fredfyldt barnlig uskyld kun midlertidigt blev brudt af dødssymboler, inden fortælleren påny tvang en idyl frem i teksten med sætningen "Det er en rigtig lydløs og hed solskinsdag ...".

Det samme mønster i skriften-fiktion/brud/fiktion-gør sig gældende i romanens slutning, hvor journalist-Johans for-tællerfigur genopstår umiddelbart efter dens begravelse. Genopstandelsen blev signaleret så tidligt som i romanens første kapitel. Fortælletiden i kapitel 1 er placeret kort før Johans død; han er indlagt på hospitalet og ligger og tænker tilbage på sin barndoms dødsforestillinger og -oplevelser. Blandt de ting, han husker, er, at han som dreng drømte om at være en skifting, et forbyttet kongebarn, og at han var opfyldt af et barnligt overmod på livet. Disse erindringer, kombineret med den aktuelle dødsangst, bevirker, at Johan identificerer sig fuldstændig med Jesuskikkelsen, da han senere kommer i tanker om søndagsskolens religionsundervisning:

Måske hørte jeg i virkeligheden hjemme på et meget mere fornemt sted, langt væk, jeg regnede med at jeg var ligesom sat ned fra himlen, i et stykke reb, at Gud havde noget med det at gøre. Derfor ville jeg aldrig dø. Det var ikke naturligt for min slags. Tidligere havde

der kun været en enkelt der var sluppet, men der kunne ikke være noget i vejen for at jeg blev den næste. ... Han ville komme her igen og gå her. ... Der var grusvej endnu og mens vi sang kom han gående, i langt tøj. Han gik ganske langsomt og smilede og de andre børn samledes om-kring ham. Jeg tager dem i hænderne og vi går op gennem byen. Han drejede om hjørnet, ind under det store lindetræ og var væk igen ... (s.9, m.f.)

Jesus-identifikationen er særlig tydelig i den fremhævede del af citatet, hvor dels 3.persons-pronomenet "han" skifter til 1. person "jeg", og tiden skifter fra præteritum til præsens. Her er det tydeligt, at handlingen bliver særlig aktuel for fortælleren. Skredet i fortællertiden afslører hans brændende ønske om at kunne undgå døden ved at hæve sig over de tidsmæssige grænser for livet på guddommelig vis.

Johans genopstandelse bliver dog kortvarig og absurd og har ikke det mindste præg af guddommelighed over sig. En gruppe af *Byggeris* figurer, heriblandt studenter-Johan, er trætte og tankefulde på vej hjem efter at have deltaget i Johans begravelse, da de ser hans skikkelse komme imod sig på gaden:

Vi ser ham allesammen fuldstændig klart, Johan. Han står foran os, det kunne være ham. Og vi er der omkring ham, dødtrætte. (s.264)

Men også hér fremhæves begivenhedernes fiktive karakter omgående med sætningen "det kunne være ham". Johans skikkelse begynder dernæst at tale til gruppen med løftede arme (en velkendt gestus i talløse Jesus-portrætter inden for billedkunsten) men det betyder ikke, at teksten pludselig begynder at anvende en religiøs symbolik. Jesus-gestikken er blot en maske, der er tømt for sin oprindelige betydning, og som markerer endnu et brud på fiktionen om Johanfortælleren.

Johan-figurens monolog består udelukkende af absurd rablende sideordnede udsagn om trivialiteter. Det ene udsagn fører det næste med sig i en monoton ordstrøm, indtil ingen længere hører efter:

Ingen hørte mere. Der var noget vi kunne begynde at lytte efter og se ud ad øjnene. For andet end glimt af lys og skygger og den kølige hud var kommet til stede over de andre. Det var en lang stilhed som ville blive afbrudt, og det var der vi kunne mærke at vores liv ville vokse frem gennem trætheden. Som om vi var bestemte til at blive os selv. (s.267, m.f.)

Johans monolog (dvs. romanens sproglige niveau) brydes hér af en midlertidig tavshed. Der er opstået en tøvende forventningsfuldhed og midlertidig tavshed hos de efterladte, som ikke bare

skyldes journalist-Johans mirakuløse genkomst, men snarere markerer, at romanens figurer i dette afsnit forandrer sig.

De to jeg-fortællere, som har kværnet løs i over 250 sider, erstattes hér af en kollektiv fortællerstemme, et "vi", der i stedet for at fortsætte ordstrømmen vælger at tie. Skriften pauserer for at markere muligheden for en ny bevægelse i sproget. Denne bevægelse er markeret tidligere i kapitlet ved fire brud på studenter-Johans fortællersvinkel. I disse brud trådte figurerne Ellen, Helen, Kirsten og Georg kortvarigt ind som fortællere, og satte studenterJohans udsagn i relief.

Sideløbende med disse brud forandres Johans fortællerstemme gradvist, sådan at hans fortæller-jeg bliver til et "vi". Og skønt der ikke er tvivl om, at det stadig er Johan, der udtaler dette "vi", er skiftet et udtryk for det nævnte fiktion/brud/fiktion-mønster.

Et andet eksempel på dette mønster er studenter-Johans voldsomme dødsfantasier, hvor menneskekroppe lemlæstes i kæmpemæssige knivsystemer. Én af disse drømme opstår efter en arbejdsulykke på eternitfabrikken, hvor Johan er kommet til at blokere en cementblandemaskine med et jerndæksel, og ser, hvordan jerndækslet forvrides og misdannes i kværnens blade. Denne oplevelse fremprovokerer en tilbagevendende angstfyldt fantasi om lemlæstede kropsdele, der vokser i antal, og til sidst udgør alt hvad han kan forestille sig ved universet. Men han vender angstfølelsen til noget positivt. Fantasien bliver i stedet en utopi om, hvordan fragmenteringen af kroppen åbner mulighed for, at nye helheder kan dannes af de løsrevne kropsdele:

Og det jeg så var først min knuste krop, men derefter hvordan den blev til noget mere omfattende, hvordan den voksede ud over fabrikken. Den kom til at rumme alt hvad jeg kunne forestille mig ved universet. Det hele var en ufattelig stor og sønderslået krop. ... Jeg så mange gange alting som dele eller som øjeblikkelige udtryk for denne storslåede forkrøbling, og dannede mig et modbillede af kroppe som blev hele og rettede sig ud og blev smukke når de slyngede sig rundt og ømt omkring hinanden. (s.163 m.f.)

Johans fantasier om kropslig de-konstruktion omfatter også hans tidligere kæreste, Kirsten, men i denne sammenhæng er de en reaktion på deres mislykkede parforhold:

Jeg havde igen en ubehagelig drøm med Kirsten. For jeg tror jeg har drømt noget lignende før. Der var biler og billeder af hendes krop, tilskadekommet, hun var i hvert fald ikke i live, og Landliggeren var på en eller anden måde med i det. (s.241)

Før Johan og Kirsten flyttede sammen, var deres seksuelle samvær uafhængigt af praktiske omstændigheder, det var et fysisk fællesskab uforstyrret af praktiske omstændigheder. Men efter at de flyttede sammen i en lille lejlighed, blev hverdagens praktiske detaljer en uundgåelig forstyrrende del af deres seksuelle forhold:

(før) havde jeg sanset den (Kirstens krop) som en afsindig tryghed, den omsluttede mig, jeg havde kun op-levet den som virkelig på det tidspunkt af vores ofte korte møder hvor vi gik i seng, og det var befriende ud over alle de fjollede smågniderier mellem os. Men nu var den der hele tiden ... Det gav mig en ubehagelig bevidsthed om min egen krop, om at jeg var alene med den og kun den, jeg tvang hende til at acceptere at jeg var hende overlegen. (s.38)

Ødelæggelses-fantasierne er et sprogligt billede af *Byggeris* skrifttematiske holdning om, at nedbrydningen af de sproglige fiktioner er nødvendig, for at andre fiktioner kan dannes. Og på tekstens handlingsmæssige plan viser de, at Johan må bryde sine personlige rammer, før han kan skabe nogle andre. Derfor skifter han mellem rollerne som studerende, politisk fantast, fabriksarbejder og forkarl, før han til slut finder sig tilrette i rollen som Mureren.

Byggeriet

Efter at have arbejdet på eternitfabrikken bliver Johan frivillig medhjælper på barndomsvennen Torbens gård og genoplever derved landmandslivet, som han ikke har haft kontakt med, siden han rejste til byen.

Der er en bestemt episode, som bliver et vendepunkt for studenter-Johan: Han kører en dag ud for at pløje Torbens marker og er i begyndelsen lidt i tvivl om, hvorvidt han kan klare at styre traktoren. Men arbejdet går over al forventning, og han overrumples af en følelse af glæde og indre ro. I dette afsnit, der modsvarer journalist-Johans nulpunktsoplevelse i badmintonhallen, falder tingene endelig på plads for studenter-Johan. Han bliver sikker på, hvad det er, han vil med sit liv:

Det lykkedes mig at få vendt så det så rimeligt ud, og da jeg havde kørt en halv dag var mine furer i orden. De var ikke anderledes end naboernes. Jeg begyndte uvilkårligt at synge ind i traktorens brummen. Jeg fik pludselig et overskud af ren og skær glæde ... Jeg blev sikker på det jeg foretog mig, en overrullende sikkerhed. Jeg følte, hverken højtideligt

eller selvfølgelig som jeg måske før havde kunnet gøre, jeg følte simpelthen i det hele at livet var værd at leve ... Jeg ville have haft de andre med, Kirsten og Tine. (s.198)

Efter at have oplevet glæden ved gårdens sammenhængende arbejdsproces, får han ideen til at bygge et hus, der skal danne rammen om et bofællesskab. Og da han vender tilbage til byen, optager de politiske diskussioner med studiekammeraten Georg ham stort set ikke længere.

Georg og Johan har tidligere haft revolutionære planer, og mens Johan arbejdede på eternitfabrikken, dannede Georg en støttekomité som en begyndelse til et parti. Og da Johan vender tilbage til byen, vil Georg have ham med i partiarbejdet. Men Johan opfatter sig nu som revolutionær i en anden betydning af ordet. Hans mål er ikke en samfundsomvæltning, men en indre revolution. Han vil bryde sin egen produktorienterede, materialistiske fiktion og i stedet bygge et arbejds-og bofællesskab op fra grunden.

Det hus, studenter-Johan går i gang med at bygge, udvides i takt med tilflytningen; i alt bliver der bygget til tre gange. Journalist-Johan kalder det vrængende for et "stykke bizart klamphuggeri" (s.239), og det bryder med sine forskelligt hældende tage og skæve tilbygninger da også de gængse konventioner for, hvordan et hus skal se ud.

Studenter-Johan beskriver selv huset således:

Jeg har lavet tre tilbygninger efterhånden som vi er blevet en fem-seks-syv stykker. Jeg måtte place-re tilbygningerne på en måde, så de kom til at passe med de døre jeg havde planlagt og ikke ragede ind over vinduesåbningerne. Det er gået sådan at skråtagene hælder i fire forskellige retninger. ... Mens jeg gravede grund til de nye rum, tænkte jeg på hvem der skulle bruge dem. Jeg forsøgte at sætte mig ind i hvad de ønskede sig ... Men det er gået anderledes, for de har allesammen valgt sig andre rum end dem jeg havde forestillet mig ville passe. (s.241, m.f.)

I denne passage bliver det tydeligt, at bofællesskabet er romanens bud på en realisering af Jeans "gale" Notre Dame-drøm. Det antydes allerede af journalist-Johans beskrivelse af huset: Han kalder det for et stykke bizart klamphuggeri, og reagerer dermed på samme måde, som da han i sin tid latterliggjorde Jeans "*byggeri*".

Parallellerne mellem Jean og studenter-Johan er mange, men først og fremmest har de den samme vision om menneskeligt fællesskab baseret på en kollektiv arbejdsproces. Johan begynder, ligesom Jean, alene på byggeprojektet, men får efterhånden hjælp fra bl.a. Helen og Kirsten. Det færdige hus er arkitektonisk set en besynderlig hybrid, sammensat af vidt forskellige

tilbygninger (Notre Dame blev opført af brugte og beskadigede byggematerialer), men Johan synes, at det er "et virkeligt smukt hus" (s.240).

Bofællesskabet er symbolet på den sproglige og bevidsthedsmæssige byggeproces i romanen, og Johans ublandede tilfredshed med huset skyldes, at det via byggeprocessen er lykkedes ham at realisere sit "modbillede af kroppe som blev hele og rettede sig ud og blev smukke når de slyngede sig rundt og ømt omkring hinanden." (s.163). Det nødvendige i at bevidstgøre sig om de fiktioner, man indgår i, formuleres tydeligst af en af kvinderne i bofællesskabet, Ellen:

Det er som om vi stadigvæk lever i et spil, som kegler der er opstillet i bestemte forhold til hinanden, efter reglerne. Og det er det eneste vi stræber efter, at være placeret indbyrdes efter de regler som har vist sig at være praktiske for spillet. ... Og kuglen er glemt ... Kuglen kan ødelægge det hele, slå dem ned og ud i alle retninger. Den kunne også være det, der kunne holde dem sammen på en helt anden måde. Vi skal både være kugle og kegler, for at spillet kan ophøre og noget andet virkelig begynde tror jeg. (s.242)

Citatet understreger romanens skrifttematiske ide om, at sproget indeholder samfundets magtstrukturer, og at ethvert opgør med disse strukturer derfor må tage udgangspunkt i en sproglig bevidstgørelse. Billedet af kuglen og keglerne er et udtryk for modsætningsforholdet mellem *Byggeris* to generelle typer af bevidstheder, Johan-og Frandsen-figurene. Journalist-Johans humanisme knækkes af samfundets magt-strukturer, og arkitekten Jeans idealer kan kun gennemleves i galskab, men studenter-Johan realiserer visionerne om menneskeligt fællesskab i bofællesskabet i udkanten af byen. Dermed har *Byggeri* på såvel det handlingmæssige som det skriftlige plan gennemført projektet om at synliggøre de fiktioner, som dannes i sproget, ved at bryde tekstens fiktioner.

Man kan til slut spørge, hvorvidt *byggeriet* af et bofællesskab halvvejs ude på landet er et reelt bud på et brud af de sproglige og sociale magtstrukturer?

Byggeri er (så vidt jeg kan se) solidarisk med studenter-Johan; hans byggeprojekt beskrives uden den distance, der findes i skildringen af journalist-Johans udvikling, som for mig at se ender i total udhængning og latterliggørelse.

Men måske er den afventende tavshed ved romanens slutning i virkeligheden et udtryk for en grundlæggende tvivl på gyldigheden af romanens politiske projekt, og måske skal man derfor alligevel opfatte *Byggeri* som et rent sprogligt eksperiment? -Det kan i hvert fald delvis forklare romanens insisteren på at synliggøre de sproglige fiktioner ved enhver tænkelig lejlighed, men det giver den i længden et vist præg af pædagogisk bedrevidenhed, der strider imod dens hensigter.

3. *Mit danske kød*. Indledning

Mit danske kød virker umiddelbart mere tilgængelig og imødekommende end *Byggeri*, og det skyldes nok først og fremmest, at Jens Smærup Sørensen har ladet humoren komme til orde. Romanen behandler grundlæggende de samme problemstillinger som *Byggeri* (den politiske debat på venstrefløj, kønsrollemønstre og samlivsproblemer, økologi, økonomi osv) men i en grovkornet, satirisk form. Den er tænkt som et humoristisk spark over skinnebenet på de dumme danskere i lille Danmark, og er derfor propfyldt med platituder og grotesk humor, der sigter mod alt, der er dansk. Og den rammer både over og under lavmålet.

Trods sin udtalte foragt for landet er *Mit danske køds* fortæller, Vit, besat af at skrive om Danmark og danskerne. Og det bliver gradvis tydeligt, hvad der er motivationen bag hans skrivelser: Den danske mentalitet, som han parodierer i ekstrem grad, er kernen i ham selv. Og hans tilhørsforhold til den danske kultur afslører sig blandt andet ved en lang række (mere eller mindre) åbenlyse kalkeringer af de danske folkeeventyr og de litterære klassikere. Samfundssatiren er imidlertid kun en side af *Mit danske kød*. Romanens fortæller gør sig også en række sprogteoretiske overvejelser om skriveprocessen, sproget og de litterære fiktioner.

En stor del af romanen udgøres af sproglige eksperimenter, der bryder handlingen op og giver romanen et fragmentarisk præg. Skønt Vit udtrykkeligt forsøger at skrive sin livshistorie, får romanen gradvis præg af at være en samling livshistorier, eller kortvarige afprøvninger af forskellige mennesketyper og bevidsthedsformer. *Mit danske kød* bliver aldrig den levnedsskildring, som fortælleren fra starten ellers lægger op til (eller foregiver at lægge op til) ved at sige:

Jeg må selv dykke ned! Nogen timer bare. Men må helt derned, helt ned til mit liv i de tider og have det op og ud, fra roden, ja. Helt til roden. Og op af hullet. (s.17)

Det er ikke et kronologisk længdesnit gennem et livsforløb (å la udviklingsromanen), der foretages i *Mit danske kød*, men en sproglig "rodbehandling" med et klart politisk sigte. Romanen er skrevet ud fra en kritisk holdning om, at samfundets magtstrukturer er indlagt i sproget som fiktioner, der ubevidst og ufrivilligt former vores bevidsthed. Og den forsøger derfor at demonstrere for sin læser, hvordan man kan bryde magtstrukturerne ved at bryde sprogets fiktioner.

Kompositionen

Mit danske kød er langt bredere anlagt end *Byggeri*: Den spænder videre i kompositionen, dens fortalte tid er væsentligt længere, og dens handling inkluderer flere figurer og episoder. Romanen er 346 sider lang, og består af et forord, en indholdsfortegnelse samt 75 kapitler. Kapitlerne har overskrift, men er unummererede. Den er komponeret som en æskefortælling med tre æsker, og to fortællerpersoner, F.Yorguensen og Vit. Forordet udgør den første æske, og er med sin 5,5 sider langt den mindste i romanen. Den fortalte tid strækker sig over ca. 3 år, og fortælle tiden er placeret i fremtiden, 37 år efter en omfattende krig der har udslettet store dele af Europa, heriblandt Danmark.

Fortælleren, der arbejder som embedsmand i den internationale organisation UI, hedder Yorguensen. Han er *Mit danske køds* udgiver, og beretter en utrolig og måske usandfærdig historie om, hvorledes dokumentet (ad mange omveje) kom i hans besiddelse. Og han fremhæver, at romanen udgives uden nævneværdige ændringer, bort set fra kapitelinddelingen, som han påtager sig ansvaret for.

Hoveddelen af romanen kan inddeles i yderligere 2 æsker: Den 2. og midterste æskes fortælle tid er placeret umiddelbart efter Krigens afslutning, i år 0. Fortælleren, Vit, befinder sig i en afsides beliggende bjerghule højt over det udbombede Europa, sammen med to andre mænd, No og Ta. De tre er de eneste overlevende medlemmer af Onativitanosekten, som blev udslettet i Krigen, og de arbejder med at nedskrive sektens 144 guddommelige love med samt deres kommentarer og fortolkninger, for at sikre sektens overlevering. Vit har til opgave at skrive lovene, Ta kommentarerne, og No fortolkningerne. Det lykkes imidlertid aldrig Vit at gennemføre sin del af opgaven, han får kun skrevet 17 af de guddommelige love ned. I stedet skriver han en historie om sin fortid i Danmark.

Denne historie udgør *Mit danske køds* 3. og inderste æske. Den fortalte tid heri strækker sig fra omkring 1950 til 2020, og skildrer Vits livsforløb fra fødsel til død.

2. æske omslutter bogstaveligt talt 3. æske. Fortællersynsvinklen er placeret i 2. æske i det indledende og det afsluttende kapitel, og veksler mellem 2. og 3. æske (uden den symmetri i kompositionen som vi så i *Byggeri*). Den er placeret i 2.æske i 11 kapitler, og i 3.æske i 64 kapitler. Indslagene af 2. æske er hyppigst indenfor de første 60 sider, her forekommer den i 4 kapitler. Men efterhånden som handlingen skrider der frem, bliver der stadig længere mellem synsvinkelskiftene til 2. æske, helt op til 59 sider. Afstanden mellem de to sidste indslag af 2. æske er dog kun 23 sider.

Det er altså i 2. æske, at fortællingen åbner og lukker sig, og det giver den en fremskudt position i forhold til 3. æske, som understreges yderligere af, at det også er i 2. æske, romanens fortælle tid er placeret.

Yorguensen

Yorguensen omtaler *Mit danske kød* som en enestående, "bred og ubestridelig dokumentation af det danske sprogs eksis-tens" (s.8), men nævner i samme åndedrag, at den kan være forfalsket. Omstændighederne omkring frembringelsen af dokumentet er nemlig mere end dunkle: Bjerghulen, hvor papirerne blev fundet, er aldrig lokaliseret, bjergbestigeren, som fandt dem, er død, og navnet på hans enke, der opbevarede dem, indtil en bekendt af Yorguensen blev opmærksom på dem, er angiveligt glemt.

Endvidere blev manuskriptet fundet sammenkrøllet, men uskadet i hofteskålen på det ene af tre skeletter, hulen rummede. Der blev fundet to andre bunker papir i hulen, som imidlertid var helt ødelagt af tidens tand. Forklaringen på *Mit danske køds* mirakuløse uskadthed skulle ifølge en videnskabsmand (der heller ikke er identificeret) være den, at papirerne er blevet spist og præpareret af mavesyre. Yorguensen fortæller, at han har konsulteret sprogeksperten Dr. Chou for at få vished i de mange uklare punkter omkring dokumentets oprindelse. Men det eneste resultat af hans undersøgelser var, at dokumentet var skrevet på dansk. 1. æske indeholder altså en række "tomme" oplysninger. Detaljer, der ikke har nogen reel betydning for romanen som helhed, men er lagt ud som tolkningsmæssige vildspor i teksten. De er handlingsmæssige blindgyder, som hverken lader sig be- eller afkræfte, deres eneste funktion er at pege på romanens status som fik-tion.

Yorguensen skriver et sted, at det syn af tre menneskeskeletter, der mødte den new Zealandske bjergbestiger, da han fandt *Mit danske kød*, ville have været "ganske makabert ... om vi ikke alle havde set for meget" (s.6)

Fortællerens udgangspunkt er altså en holdning om, at vi alle har set for meget til at tro på nogen fast virkelighed. Virkeligheden er blevet fikcionaliseret (7), og det er litteraturens opgave at synliggøre og reagere imod denne udvikling. Det kan den bl.a. gøre ved at skabe alternative tolkninger af begrebet "virkelighed", som er udtømt for sin oprindelige betydning:

Jeg har måttet tage det udelukkende på dets egne vidnesbyrd, uden at kunne verificere dets baggrund og oprindelse ad anden vej. Der kan altså være tale om et falsum. Jeg anser det dog for usandsynligt, alene af den grund at ingen nutidig person ville have kunnet fremstille

det (om ikke netop på en tilsvarende særpræget måde, og derfor i grunden ligeså "ægte").
(s.8, m.f.)

Grundlæggende er det, Yorguensen hér skriver, at den ene forklaring på *Mit danske køds* eksistens kan være lige så god som den anden. Begrebet "ægte" er slidt ned, det er blot endnu en fiktion, der kan anvendes i romanen. Hvorvidt en handling kan opfattes som "ægte" (i betydningen: realistisk, troværdig) spiller ingen rolle. Det væsentlige er, at synliggøre tekstens fiktioner, og bl.a. derfor foretages der i *Mit danske kød* ganske åbenlyst de mest utrolige og utroværdige spring i fortællesteder, -synsvinkler og handling.

Yorguensens afsluttende spørgsmål til sine "måske i heldigste fald firsindstyve" (s.10) læsere, kan i første omgang opfattes som en opfordring til at lade sig bedrage af romanens fiktioner, og rive med af det sproglige arbejde:

Hvem af os kan længere benægte nogen mulighed? Og hvad har drevet dig selv til at lære og huske det danske sprog? (s.10)

Men de to spørgsmål antyder også, at der er en nær sammenhæng mellem romanens to fortællerfigurer. Spørgsmålet "hvad har drevet dig osv" henviser direkte til 2. æskes fortæller, og én af de centrale problemstillinger i denne del af romanen.

Vit, der har til opgave at nedskrive Onativitano-sektens 144 guddommelige love, kan som nævnt ikke huske særlig mange af lovene, og kun deres danske ordlyd. Hans modersmål er kommet i vejen for ham:

... det danske sprog! Det som har ødelagt mig, mit liv, min sidste opgave. Som har sønderrevet de guddommelige love! Hvad har det efterladt mig? Knap nok halvandet dusin, af de ethundredeogfireogfyre guddommelige love en lille håndfuld til altings forvirring! Og så på dansk! Så er de måske endda helt forkerte! Det er de helt sikkert! (s.324)

Mit danske kød handler således for en stor dels vedkommende om det danske sprog. Om hvordan sproget er bestemmende for den menneskelige bevidsthed, fordi det gør det muligt for os (og nødvendigt) at definere os som individer i forhold til omgivelserne.

En væsentlig side af dette aspekt er, hvad titlen også antyder, at vi gennem den sociale indlæringsproces bliver i stand til at definere os som en individuel krop i forhold til omgivelserne. Kroppen bliver ført ind i omgivelserne, dels i kraft af erfaringen af liv og død som grundlæggende betingelser i tilværelsen, dels igennem sin indføring i samfundets sproglige

strukturer. Således forstået kan roma-nens sprog opfattes som en del af fortællerens danske kød, et koncentrat af hans liv og erfaringer. Og romanen bliver ved læsningen også en del af læserens bevidsthed og erfaringer, den bliver hans kød. Billedligt talt kan man sige, at det er en slags kannibalisme, når læseren fortærer romanen. Det er derfor, *Mit danske kød* indeholder en række henvisninger til menneskeofringer og kannibalisme og samti-dig årsagen til, at Vit aldrig bliver træt af at fremhæve danskernes/læsernes madglæde.

Danskerne

Vits yndlingskarakteristik af danskerne er, at de "griseagtigt" kredser omkring "truget, der som det eneste folkelige samlingspunkt (gør) det ud for kerne(n) i alle deres gerninger" (s.183). Han benytter enhver lejlighed til at latterliggøre den danske mentalitet og fremhæve, hvor lykkelig han er for at være undsluppet Danmark og for at være medlem af Onativitano-sekten. Men hans danske afstamning fornægter sig ikke. Han lider konstant af en nagende sult i bjerghulen, der til sidst får ham at spise sit papir. Han kan simpelthen ikke undertrykke det faktum, at han selv er pæredansk.

Vits historie om Danmark og danskerne (3. æske) indledes med sagnet om, hvordan Vits fødeby, Lupør, fik sit navn. Sagnet er en parafrase over eventyret om ulven og de tre små grise, og dets funktion i *Mit danske kød* er dobbelt. Dels karakteriserer det danskerne, dels antyder det (i kon-centreret form) det danske samfunds udvikling i romanens fortalte tid.

"Lupør" stammer angiveligt fra latin, *Lupus ora*, og betyder "ulvens bøn". Det henviser til, at en ulv i tidernes morgen, "...dengang hellige mænd havde beboet byen" (s.21), hjemsøgte byen og åd af dens kvæg indtil den blev indfanget og sat i bur. Men ulven fandt på en list. Den begyndte at bede dag og nat, og til sidst troede byens borgere, at den var blevet from og uskadelig, og lukkede den ud igen. Men efter at være blevet lukket ud genoptog ulven sin hærgen, værre end nogen sinde, og åd sig til sidst ihjel i byens indbyggere og kvæg. Sagnet slutter på dette punkt, men Vit fortsætter med at fortælle, at lupørerne/danskerne (efter at være blevet taget ved næsen af ulven, pga. deres naive religiøsitet) siden opgav enhver forestilling om Gud, og i stedet forlod sig på de materielle behovs tilfredsstillelse:

Maven var meningen med alt andet. Den var begyndelsen og enden, og for at stå på god fod med den og gøre den tilpas udførtes hver eneste dag året rundt et utal af handlinger, til dels af religiøst tilsnit, men alle under fællesbetegnelsen arbejde. ... Og hvis man ikke arbejdede uafbrudt ansås man for at være fortabt og ville få vrøvl med maven. (s.26)

Men derved opstod der efterhånden en udpræget individualistisk kultur, hvis grundlag var rent materialistisk. Og det var ikke bare landbomiljøet, men hele samfundet, der prægedes af selvtilstrækkelig smålighed. Udviklingen eskalerede fra midten af det 20. århundrede, og samfundet bevægede sig ikke længere i en enkelt retning. Drivkraften i denne udvikling, økonomien, blev mere og mere synlig, mens magtstrukturerne på samme tid usynliggjordes, igennem den opfattelse at økonomisk velstand gjorde folk friere. I realiteten indvævedes folk blot endnu strammere i et eskalerende forbrugsræs, og blev i stedet narret af moderne forretnings-"ulve". Romanens tolkning af denne udvikling ses tydeligst i 2. æskes historie om Onativitano-sekten.

Sekten

I 1. æske fremhævede Yorguensen, at *Mit danske kød* indeholdt vigtige oplysninger om den berygtede, men "mangelfuldt belyste" Onativitano-sekt, der "i kraft af "omfattende økonomiske ressourcer formodes at have spillet en rolle ved selve udbruddet" af Krigen. Og han skrev, at han i løbet af kort tid "... på et alment tilgængeligt sprog, (ville) offentliggøre en artikel om de oplysninger vedrørende Onativitano-sekten, der kan uddrages af nærværende skrift" (s.9). Denne bemærkning forekommer umiddelbart overflødig og malplaceret, da den ikke spiller nogen rolle i romanens handling. Man kan sagtens undlade at læse det lille afsnit uden at få mindre udbytte af romanen. Det virker som en unødigt afbrydelse, et appendix som er blevet tvunget ind i teksten. Spørgsmålet er så, hvorfor det er placeret så iøjnefaldende i 1. æske?-Vel nok i første omgang for at bryde fiktionen ved utidigt at kaste opmærksomheden over på fortælleren, som ikke kan lade være med at afbryde sin handling. Men dernæst-og vigtigere-lægger bemærkningen et spor ud til forståelsen af Onativitano-sektens betydning. Navnet, Onativitano-sekten, er et anagram. Det er en spejling af No, Ta og Vits navne, og jonglerer man lidt videre med bogstaverne, danner de et par ord, der minder om de latinske begreber for optegnelse og liv: "Notat" og "vita". De tre mænds navne kan altså tolkes som noget i retning af "skriften lever/består". Men det er tydeligvis ikke Ta og Nos fortolkninger og kommentarer af de guddommelige love, som udsagnet hentyder til, for de forstøvedes jo ved den første berøring. Det er *Mit danske kød*, som aldrig var tiltænkt eftertiden, der lever videre pga. Yorguensens udgivelse, næsten fyrre år efter at den blev skrevet. Og spørgsmålet er så, hvad det er, der (37 år efter en krig der angiveligt udslettede stort set alt, hvad der var dansk) gør romanen relevant for Yorguensen og de øvrige danske efterkommere. Hvad er det, der giver Vits skrivelser "livskraft" set i forhold til Onativitano-sektens lovsamling?

Onativitano-sekten har udelukkende mandlige medlemmer, og de påbydes strengt cølibat af de guddommelige love. Men al den puritanske selvforsagelse, lovene påbyder, dækker over at sektens ledelse er drevet af det samme simple pengebegær, som Vit har tidligere har oplevet i Danmark. Onativitano-sekten er blot kapitalinteressernes hidtil mest velberegnete og effektive metode til at vinde indflydelse med.

Metodens effektivitet består i, at sektens medlemmer overbevises om, at samfundets magtstrukturer er dem uvedkommende, at de er hævet over den slags. Når folk dermed er gjort tilstrækkelig indifferente over for samfundets udvikling, har magtmenneskerne for alvor fået frit spil:

Alt var blevet uvirkeligt. Alt var ophævet i mani-pulationens gøglespil, helt ind i den enkeltes krop og ned i de elementære drifter, som nu blot var svirrende partikler i det følelsesløse pengebegærs cykloner. ... At den store død skulle blive så synlig. At den tilmed overbeviser sine ofre om at de er i live. (s.287)

Kapitalinteressernes hensynsløse indbyrdes konkurrence, og samfundets generelle umenneskeliggørelse, bliver ført ud i den yderste konsekvens-krig-i *Mit danske kød*. Og Onativitano-sektens leder viser sig at være en katalysator i denne udvikling:

Og de rablede, at Han ikke blot forsøgte at afværge den store ødelæggelse. Men at han også fremmede den! Og ikke kun for at få verden til at se og forstå. Men også for at skaffe os overherredømme! (s.159)

Sektens brødre er oplært til at tilbede ypperstepræsten (der er navnløs, men omtales som "Ham", "Hans åsyn/ansigt") som en guddom. Men han er nu langt fra guddommelig. Han er en forretningsmand i præsteklæder (eller en ulv i fåreklæder) og et af romanens eksempler på, hvordan det anonyme magtmenneske manipulerer sine omgivelser.

Vits flæbende og nærmest mekaniske lovprisning af ypperstepræsten er et ivrigt, men forgæves forsøg på at tvinge sig tilbage i illusionen om at have tjent højere (og gode) magter. Forgæves, fordi han kan ikke undertrykke tanken om, at han i virkeligheden fungerede som et nyttigt redskab i hænderne på et kynisk magtmenneske.

Han, som oprindeligt søgte ind i Onativitano-sekten for at undslippe den fremherskende materialisme i samfundet, erkender via sine skrivelser efter Krigen, at sekten kun udadtil arbejdede for en højere sag, og i realiteten var en multinational finanskoncern. Og han bliver også langsomt klar over ypperstepræstens sande identitet. Det punkt, da han ikke længere

kan skjule sagens sammenhæng for sig selv, opstår, da han skildrer sin tidligere arbejdsgiver, den danske statsminister, Hansen:

Han bar magtens maske som var den hans eget ansigt. Jeg sad og betragtede dette ansigt. Det var sådan et rigtigt ansigt. Med øjne og næse og mund. Det mindede mig om noget. ... Som jeg kender så godt, fordi det minder mig, minder mig om Ham, som blev borte, Hans ansigt, ypperstepræsternes ypperstepræst! (s.260)

Hansens og ypperstepræstens fysiognomi smelter sammen i Vits erindring og bliver til "magtens maske", fordi de repræsenterer den samme ambition: Økonomisk magt.

Magtmenneskene bærer, i lighed med hvad vi så i *Byggeri*, en variant af det samme navn, Hansen, men har to forskellige fremtoninger:

Den første type arbejder inden for samfundets æsker. De er polerede og virker umiddelbart sympatiske og velmenende, men bag deres glatte facade skjuler der sig en umenneskelig kynisme og magtgåde. Ypperstepræsten og Hansen tilhører selvsagt denne type. Den anden type er repræsenteret i outsideren Hans (den omstrefende, gale ulv). "Hans" forekommer i tre forskellige udgaver, og et fælles-træk ved dem alle er, at de uden held har forsøgt at klare sig inden for samfundets rammer og derefter har besluttet sig for at leve uden for magtstrukturerne.

Den første "Hans"-figur dukker op i Vits fantasier som en fortidig skikkelse. Han er henholdsvis landevejsrøver, morder og oprørsleder, og Vit optræder altid selv i disse fantasier, som en af Hans' underordnede eller kumpaner. Denne fortidige Hans-figur er et fantasmatisk udtryk for Vits ønske om frigørelse.

Der er to andre Hans-figurer, der i perioder øver stor indflydelse på Vit. Den ene, Hans Ansigt, lever i landbomiljøets periferi, og er en gammel spritter. Den anden bor i byen, han er jævnaldrene med Vit, og er en benhård nihilist. Vit beundrer disse to figurer for deres mod til at turde træde ud af det etablerede samfunds rammer. Han forføres af deres demagogiske evner, men når det kommer til stykket, tør han ikke selv tage skridtet fuldt ud og leve som dem. Dertil er han alt for forankret i de borgerlige værdier.

De tre Hans-figurer ser (ligesom Hansen-figurerne) ens ud: Forfærdeligt, rent ud sagt. De er den anden side magt-menneskets Janushovede. Sådan ser magtambitioner ud, når de forfejler deres mål, og i stedet udvikler sig til nihilisme og misantropi:

Navnet bar han fordi hans hoved var alt for lille til hans ansigt. Eller også var dette alt for stort, øjnene var de næststørste jeg så, munden var større end en ulvs, næsen en enorm sammengroet klump af mangefarvet småkød, og han kunne vende og dreje alle sine træk så

voldsomt, at man ville have tabt vejret af forskrækkelse, hvis man ikke samtidig kunne høre hans lave, bløde stemme. (s.30)

Faldet

Vit omtaler ofte sit skriveri som et "fald" i forhold til Ta og No, og det fælles projekt med at bevare sektens love. Men det er det ikke. Hans virkelige fald var at tjene ypperstepræstens (dvs. magtens) formål. At nedfælde de gud-dommelige love for eftertiden ville være at lade manipulationen fortsætte; det er derfor, det er umuligt for Vit at "huske" de guddommelige love.

Den roman, han skriver på papir, der var beregnet for de guddommelige love, er et brud på magtstrukturerne. Lovene påbød fysisk forsagelse, og det er jo netop kropslige erfaringer, som Vit skriver om. I dén forstand er det altså en politisk markering og en subversiv handling at skrive *Mit danske kød*. Men hvad er politiske holdninger værd, hvis de ikke bliver formidlet, og hvor meget betyder en bog, hvis den ikke bliver læst? Intet. Så selvfølgelig må romanen bevares. Og bliver det paradoksalt nok ved at Vit spiser sit papir. Han tager alt i sig igen pga. bruddet på de guddommelige love, men derved præpareres papiret af hans mavesyre og bevares for eftertiden, fordi sproget på denne måde bliver mere end blot ord. Det bliver en personlig, kropslig erfaring, der (vel at mærke) ligger uden for magtstrukturernes rækkevidde.

Men hvad er egentlig den fortællelemæssige idé med at lade *Mit danske kød* blive fundet og udgivet i en fjern eftertid? Hvad er sammenhængen mellem Vit og Yorguensen, og hvorfor skal romanen udgives til henved 80 danske efterkommere?

Yorguensen indleder sit forord med at stedfæste handlingen (Bogota) og oplyser, at han er embedsmand i UI. Så vidt man kan forstå af hans meget indforståede snak, er UI en international regering, dannet af de lande der overlevede Krigen. UI kan bl.a. tænkes at være en forkortelse for "United Interests", forenede interesser. Hvis det forholder sig sådan, er det nærliggende at drage en parallel til det multinationale firma som opkøbte og udsugede Danmark i årene op til Krigen: "Pan Alma, de forenede interesser".

En del tyder altså på, at magtstrukturerne ikke blev udslettet under Krigen, men at kapitalinteresserne tværtimod har vundet større indflydelse end nogen sinde, og at folk definitivt er bukket under for det "følelseskolde pengebegærs cykloner". Det er ikke til at afgøre, hvorvidt Yor-guensen-figuren er bevidst om, at han muligvis arbejder for de samme kræfter som i sin tid forårsagede Krigen. Måske er han en intetanende duksedreng for UI, der udgiver *Mit danske kød* ved en eklatant fejltagelse? Men det kan også være, at hans gennemført overfladisk joviale tone dækker over et iskoldt had mod det magtsystem, han arbejder for. Og i givet fald er udgivelsen af

romanen et overlagt forsøg på at nedbryde systemet indefra. Egentlig er det ligegyldigt, om det er Vit (eller måske i virkeligheden Yorguen-sen) som har skrevet *Mit danske kød*, for romanens intension er klar nok. Den vil først og fremmest læses og forstås.

Skriften

Vit, Ta og No har opholdt sig i bjerghulen i ca. en uge, inden Vit fortvivlet sætter pennen til papiret, og han afslutter sin fortælling efter at have skrevet uafbrudt i 8 dage:

Hen på eftermiddagen er det hele overstået. Så har jeg for længst lagt pennen. For jeg er allerede ved at have fyldt det sidste ark. Der er lige nøjagtig blevet plads til dette. ... Det er langt over en uge siden vi kom hertil. (s.346)

Ta og No skriver pligtro på notaterne og kommentarerne til lovsamlingen, længe inden Vit er kommet igang med at skrive. Han kan ikke huske ordlyden på en eneste af lovene, og forsøger at berolige sig selv ved at repetere sin situation. Bjerghulen ligger "højt" og "urørligt" over det ødelagte Europa, og i horisonten strækker bjergenes hvide tinder sig "fjernt til alle sider" (s.16).(8) Han kan næsten ikke komme tættere på de guddommelige sfærer, men trods hulens ophøjede og andægtige træk er det helt andre (mere verdslige) tanker, der optager ham. Erindringer fra hans opvækst i Danmark trænger sig pludselig på, og hans danske modersmål syntes mere nærværende end nogensinde før. Men for at råde bod på dette "fald" gentager Vit besværgende pronomenet "vi" på papiret. Måske kan han sprogligt iscenesætte sig tilbage til fællesskabet med Ta og No ved at manipulere med de deiktiske elementer i sit sprog og derefter også vende sin opmærksomhed bort fra Danmark:

Det blev vores opgave at skrive altsammen ned. For dem der måtte være tilbage. For dem der måtte komme. Vi er de eneste der kan huske. Vi siger jeg! Derfor bar vi papiret med os over bjergene. Vi skal skrive. Vi skal skrive, vi. Vi siger jeg! (s.16)

Men det lykkes ham ikke at mane sin danske identitet i jorden på denne måde, for han kan ikke bryde den rolle, det danske sprog påfører ham:

Jeg klarer mig jo ikke med at bruge det danske sprog om os og her og nu! For det vil ikke for alvor have noget med os og dette at gøre. Det vil så nødtigt tale om andet end sig selv. Aldrig om andet end denne dansker. (s.38)

I samme øjeblik han har sat pennen til papiret og begynder at skrive, vælder erindringerne frem i ham og bliver til danske ord på papiret. Vit sammenligner sin skriveproces med fordøjelsen og sit sprog med afføring. Det er lort alt-sammen, skriver han, som et ekko af sin læremester, spritteren Hans Ansigt, der belærte ham om, at verden er fuld af lort:

Dette kvalmende lort der gærer og svulmer i mit svælg! Dansk hedder det jo. Hvad skal jeg gøre af det? Hvor? ... Jeg er fanget! Jeg spræller uhjælpeligt på denne danske tunge, svimmel og forpint sidder jeg som i gebissets sønderslidende ulvefælde. Jeg kan mærke det. Jo mere jeg slipper ud, jo mere vælter der op. Som blodet strømmer ud af mig, og jeg med, og må alligevel fortsætte hvis jeg skal kæmpe mig fri. (s.16)

Sammenligningen mellem sprog og afføring bygger på den opfattelse, at erfaringer og oplevelser omdannes til sprog i den menneskelige bevidsthed, på samme måde som når føde indtages, optages i organismen og omdannes til afføring.

Sproget er "spildproduktet" af ethvert indtryk. I det øjeblik vi har formuleret og udtalt en sætning, er den ikke længere en del af os, men den stammer alligevel fra os. På den måde kan dét, at vi er nødt til at sætte sprog på vores oplevelser for at kunne forstå og bearbejde dem, sammenlignes med, at vi sad og rodede i vores afføring.

Den kraft, hvormed skriveprocessen optager Vit er illustreret ved et ledemotiv: Billedet af flammehavet under en eksplosion. Første gang et sådan flammehav nævnes, er da Vit fortæller, at han overværede Europas ødelæggelse på en tv-skærm i Onativitano-sektens bunker:

Først da den tredje (bombe) var faldet gik jeg gennem rystelserne hen og trykkede på knappen. Ikke fordi det havde noget formål. Jeg kunne bare ikke lade være. Det første varsel om min kommende sindsforvirring ... Billederne blev taget ovenfra. De forestillede kun ild. Ingen konturer. Ingen rester af noget andet. Kun ild og ild sprøjtende ud over jorden og sejlene hen over den i lange boblende flager. Et hav af brændende støv. (s.60)

Det umiddelbart skræmmende ved Krigen er, at den udsletter alle eksisterende grænser og betydninger. Men i ødelæggelsen, implicit i betydningernes sammenbrud, ligger samtidig kimen

til nye betydninger. De udbrændte landskaber, der møder hans blik under vandringen igennem Europa, virker som en udvisket tavle, tabula rasa, på ham:

Næsten ingenting mødte vores blikke, dag efter dag den rene horisontlinie. Ingen huse, ingen lodrette træer. Ingen spor af mure. Stenene forstøvede. Men dog spor af træerne på jorden. Korte stykker af grene lå spredt over den askegrå flade som skrifttegn. Og vi kendte skriften og talte ikke. (s.37, m.f.)

Han beskriver træernes askespor på jorden som skrift på en tavle.(9) Og det han læser af skriften er, at landskabet, dvs. de begreber, der har været betingende for hans bevidsthed (tid, rum og kausalitet), er blevet "slettet". Det er altså meget symbolsk, at *Mit danske kød* bliver skrevet i år 0.

Det betydningsmæssige nulpunkt åbner mulighed for, at Vit selv kan bestemme sit sprogs grænser, og på en måde også kan beslutte, hvor historien (hans personlige) skal tage sin begyndelse. I første omgang skræmmes han af denne frihed og beskriver situationen som et fald fra den ophøjede sfære, han har iscenesat sig selv i:

Det er den store ødelæggelse. Jeg har taget mig den for nær. Den har rørt ved mit sind, rystet det. Derfor er jeg styrtet så dybt gennem tiderne. (s.17)

Men kort tid efter han er begyndt at skrive, opdager han hvor megen frihed, skrivesituationen giver ham. I den fiktion, han skaber, findes ingen af de ydre begrænsninger, som pålægges ham i Onativitano-sekten. Han bliver derfor hurtigt mere optaget af sprogets talløse muligheder for fiktioner (bevidsthedsmæssige frirum) end af at få skrevet en sammenhængende historie om sit liv.

Yorguensen spurgte i 1. æske, "Hvem af os kan længere benægte nogen mulighed?", og spørgsmålet er en klar parallel til den sproglige opmærksomhed, som opstår i Vit efter Krigen, dvs. de sproglige betydningers "eksplosion". Det er disse sproglige eksplosioner, der for alvor har rystet Vits sind; ikke Krigen:

Det var som at overvære en klode i voldelig tilblivelse. Jorden med sine bjerge og have i strømme og søjler af flammende rødt, grønt, gyldent. Som i et uimodståeligt blændværk at se og høre og begribe det stumme stof som uendeligt avlende liv. (s.136, m.f.)

Sprogets (det stumme stof) uendelighed består i, at det indeholder alle betydninger og bevidsthedsformer som potentielle muligheder. Det avler uafladeligt nye betydninger og

sammenhænge, som ikke kan sammenfattes i ét ord eller begreb (efter at "Guds" rolle er udspillet). Og når fortælleren skriver, digter han kun områder af en helhed af udtryk, der ikke kan opfattes på én gang, endsige gengives sprogligt i en sammenhæng.

I og med at verden har fået et fiktivt præg, er det ikke længere muligt at benægte noget udsagn eller nogen betydning, og det er formålsløst at tale om eller tænke i narrative sammenhænge (for hvem tror på dem længere). Derimod gælder det om at afprøve sprogets og sin bevidstheds grænser. I denne proces bevidstgøres Vit altså ikke blot om sproget, men også om sig selv.

Sproget synliggør bevidste og ubevidste niveauer i personligheden (begær, iscenesættelser og fantasier) og konfronterer ham med træk ved sin person, han hidtil har forsøgt at undertrykke. Det hjælper ham altså ikke til at komme "... helt ned til mit liv i de tider og (få) det ud, fra roden, ja. Helt til roden. Og op af hullet!" (s.17). Hans sprog fører ham ganske vist tilbage til "hullet", men det kan ikke gøre hans fortid ugjort, og det reablerer ham heller ikke som et mønstermedlem af Onativitano-sekten:

At jeg alligevel bekymrer mig! At det alligevel nager mig, at det med sine ord gang på gang nedsænker mig i oplevelser som uden al tvivl er dybt uværdige, og lader mig beskrive dem i fuld alvor som om de tilhører et virkeligt menneske! (s.99, m.f.)

Skriveprocessen giver ham i stedet den erfaring, at sproget altid peger ud over sig selv, og synliggør sine fiktioner. Han kan derfor aldrig skrive om sig selv, men kun om "en anden". Og denne "andens" liv kan ikke skildres som en sammenhæng.

Knopskuddene

Romangenren forbindes traditionelt set med forestillingen om narrativ helhed. Idéen om narrativ sammenhæng, den store fortælling, ses i særlig grad udfoldet i den borgerlige udviklingsroman.(10) Men *Mit danske kød* er skrevet med den (skrifttematiske) holdning, at den narrative sammenhæng som sådan ikke eksisterer. Alle romaner består (ganske indlysende) af bevidste fravalg i fiktionerne. At bilde sin læser det modsatte ind er dybest set en umyndiggørende handling. Og at umyndiggøre sin læser er nok det sidste, *Mit danske køds* olympiske fortæller ønsker at gøre. Hans formål med romanen er pædagogisk og emancipatorisk, og han forsøger derfor at demonstrere for sin læser, alt det en roman ikke kan. Blandt andet ved konsekvent at føre handlingen ud af forkerte tangenter, og lade den strande i blindgyder og

småskitser til historier. Og ved uafbrudt og højlydt at hævde, at han bestræber sig på at holde en form for rød tråd i sin historie, så man ikke kan undgå at bemærke, at der i virkeligheden ingen er.

Romanen tager en lang række tilløb, men gennemfører aldrig springet over i en egentlig sammenhængende fortælling. Ét af disse ufuldendte "spring" (eller narrative knopskud) er 3. æskes identiske indledende og afsluttende scener (Fødslen og Døden) der umiddelbart signalerer, at handlingen på smukkeste vis danner et sluttet forløb.

Handlingen i 3. æske tager sin begyndelse nogle timer inden Vits fødsel. Fortællertiden skifter fra 2. æskes præsensform til præteritum, og fortællersynsvinklen er rettet mod Vits ufødte alter ego:

Jeg husker fødslen. Lige til den var overstået. Jeg var ikke hjemme, man ventede mig jo endnu, nogen timer senere, og jeg tilbragte tiden op til øjeblikket på naboernes gårdsplads.
(s.17)

Afsnittet indledes med en sansemættet beskrivelse af gårdspladsen, hvor farver, dufte, lyde og synsindtryk beskrives i en intens passage. I lighed med *Byggeris* indledende af-snit oprettes der hér to planer i teksten: Et vertikalt plan (himlen), der kan karakteriseres med begreber som uendelig og uopnåelig, og et horisontalt plan (gårdspladsen), der forbindes med mangfoldighed og frodighed via tekstens komprimerede opremsning af substantiver:

Med fire eller fem buttede og hvidgyldne skyer duvende mod himlens blå uendelighed. Nede på deres gårdsplads struttede græsset, glinsende af saftig-hed. Mælkebøtterne strålede som stivnede stråler af sollys, og der var rasende hvepse omkring dem, der var mariehøns i sandet. Der var masser af fede fluer overalt. Og fra alle sider kom også duften af de blomstrende æbletræer, svævende, ligesom af hegnenes hybenroser. Selv møddingen lugtede sødt og fortroligt.(s.18,m.f.)

Romanens gennemgående symbol på sproget, møddingen/lort, er repræsenteret i denne passage, men tillægges hér en positiv betydning, idet det forbindes med adjektiverne "sødt" og "fortroligt". På dette punkt er der altså en optimistisk forventningsfuldhed til sproget til stede i teksten.

Barnet leger på gårdspladsen, det spiller bold sammen med en gammel mand. Ved gårdspladsens husmur sidder en gammel, mørk kvinde. Hun er tilskuer til deres leg:

Vi spillede bold. Det vil sige, manden og jeg kastede bolden frem og tilbage imellem os, mens konen sad op ad en hvidkalket mur, på en lav og skrøbelig bænk, og fulgte bolden med blikket i roligt glidende buer. (s.18)

Blikket glider roligt mellem de tre figurer, det skifter ligesom tekstens symbol, bolden, fra figur til figur, mens solen (som en projektør) lyser ned på de tre figurer. Øjenkontakten mellem kvinden og barnet er så intens, at barnet føler det som om, det opsluges af den gamle kvindes blik. Det beskriver situationen som om kvindens øjne glider dybt ind i sig selv, hver gang deres blikke mødes. Dette udsagn er et tegn på, at barnet endnu ikke kan definere sit subjekt i forhold til kvinden. -At der ikke er dannet noget "jeg" i barnet endnu:

Hun var meget mørk af sin alder. Eller muren var næsten overnaturligt hvid, og hendes krøller så sorte og hendes øjne fuldkommen sorte og umulige at fastholde. Fordi de jo det meste af tiden hang ved bolden, og når de nærmede sig mine forsvandt de ligesom dybt ind i sig selv. (s.18, m.f.)

Barnet er ikke i stand til at skelne sit subjekt fra omverdenen. Det illustreres ved at tekstens horisontale og vertikale plan skrives sammen i et lige så nært forhold, som kvinden og barnet. De glider sammen i billedet af den store, gule bold. Barnet er altså skrevet ind i en tilstand, hvor betydningerne glider sammen. Alt er "næsten overnaturligt", fordi det (da det endnu ikke har dannet et selvstændigt subjekt) ikke sanser (og derfor ikke hæmmes af) omverdenens grænser:

... og bolden var stor og gul som solen. Den fløj så fint imellem os. Den kendte vores hænder, men hvilede kun et øjeblik ad gangen, inden den fortsatte sin flugt den anden vej. Og vi greb den igen og igen og så den ellers stå stille over vores ansigter. (s.18)

Der er en antydning i det lille afsnit af, at fiktionen om harmoni snart bliver brudt. Den gamle mands plumpe bemærkning om barnets tvivlsomme afstamning ("Hvem mon der er faderen, spurgte han lidt senere, og gav sig til at grine højt.") karakteriserer i udpræget grad den voksenverden, som barnet er på vej ind i. Og kvindens efterfølgende latteranfald (der er så kraftigt, at bænken truer med at bryde sammen under hende) varsler, at den "næsten overnaturlige" tilstand lige straks bliver brudt. Selve bruddet indtræffer, da barnet i fødselsøjeblikket for første gang erfarer sin egen krop:

Men solen nåede så højt som den kunne, før jeg endelig blev født. Jeg hørte denne klynken, og jeg tabte bolden i forskrækkelse. For den lød hverken spæd eller sprød, det var et øresønderrivende vræl som med ét slog ned over mig. (s.19, m.f.)

Med erfaringen om sin egen krop forandres barnets bevidsthed. Det illustreres i citatet på den måde, at vrælet er beskrevet som noget udefrakommende, der slår ned over et sagesløst "mig". Det, der sker, er, at barnet i det øjeblik, det er blevet født, påbegynder en indlæringsproces, hvor det skal til at definere sig selv, som en krop og et jeg, forskellig fra omverdenen. Det skal til at danne en personlig identitet, et jeg, hvis allerførste udtryk er det "øresønderrivende vræl" det giver fra sig ved fødslen.(11). Det fortællerjeg, som hér indføres i teksten, skrives ud igen i romanens slutning i en identisk scene, blot er rollerne nu omfordelt. Idet Vit dør, går han over i den gamle mands rolle. Denne gang er det Vit, der en solrig formiddag underholder et barn ved at lege med det med en stor gul bold. Bolden får gradvist samme betydning som solen, og i det øjeblik solen når zenit, lukkes romanen ved, at bolden og solen bliver identiske:

Sådan blev den ved med at flyve så fint imellem os, og vi greb den igen og igen og så den ellers stå stille i luften, stadig længere tid ad gangen, og så for altid lysende over vores ansigter. (s.345) (12)

Isoleret set skaber bold/sol-afsnittet en illusion om, at fortællerjegets livsforløb udgør en lukket, cirkulær bevægelse med et klart defineret start-og slutpunkt. Men vurderet i romanens sammenhæng, kommer det til at fremstå som en inkonsekvent applikation, der er tilføjet i kompositionens interesse. Det virker som om, det er skrevet ind i romanen i sidste øjeblik for dog at holde en smule sammen på romanens vildtvoksende handling. Og den overensstemmelse med dannelsesromanens forløbsmodel (hjemme-ude-hjem) det skaber, er kun af overfladisk karakter.

Der ligger ingen forløsning i Vits afsluttende forsøg på at bevæge sig tilbage til landet. Der er end ikke en utopi tilstede i teksten om det. For Vits historie, der mestendels består af fjogede trivialiteter, udvikler sig egentlig aldrig. Den bliver ikke til andet en række historier om menneskelige (og umenneskelige) excesser. Han gennemgår ikke én, men en lang række udviklinger, og bevæger sig i såvel samfundets yderkanter som i dets midte. Skiftevis som rådvild opportunist og ryggesløs kyniker, og på én gang et ambitiøst magtmenneske, og indædt modstander af samfundets magtstrukturer: "Som spiller og som brik i denne tids hasard." (s.36).

Bonedrengen, studenten, hippien, verdensfareren, brugtvognsforhandleren, den psykiatriske patient, narkohandleren, den fængselsindsatte osv. osv.-alle figurerne er samlet i Vit, som ikke repræsenterer en enkelt, men mange forskellige bevidsthedsformer. Hans figur er en

mellemproportional mellem de tre roller, som Hans-Jørgen Nielsen op-stillede som praksis for det moderne menneske: "spilleren", "outsideren" og den "naive". Den er basis for en afprøvning og iscenesættelse af forskellige bevidsthedsformer, hvis eneste fællestræk er en følelsesmæssig forkrøbling, forårsaget af samfundets magtstrukturer.

Kærligheden

Ét af de områder, hvor Vit finder en mulighed for at undvige magtstrukturernes indflydelse på, er kærligheden. Der er én figur, der i særlig grad er målet for Vits begær: Mona. Hun er udadtil kendetegnet ved et stort rødt hår og besidder en særlig kropslig tyngde, som Vit instinktivt tiltrækkes af, fordi den danner modvægt til omgivelsernes flygtighed. Over for hende tør han (for en kort stund) opgive sin selvscenesættelse og lade sig lede af sine umiddelbare følelser. Da han første gang møder hende på en natklub, føles deres kontakt som noget selvfølgelig, velkendt og trygt. De mødes i natklubbens mørkeste krog og kan ikke rigtig se hinanden, så den øjeblikkelige tiltrækning de begge føler er altså ikke betinget af noget ydre. Og Vit oplever mødet som om, han i Mona genfinder en side af sig selv og i forholdet til hende bliver et harmonisk, helstøbt menneske. Det, at han over for Mona for første gang betingelsesløst tør aflægge sit følelsesmæssige panser, er en kæmpe befrielse:

Som om jeg var trængt ud gennem en kasse som med tiden var blevet banket sammen omkring mig, som et blyhylster var revnet og jeg jeg krøbet ud, uden at ængste mig det mindste for denne ny sårbarhed, men havde foldet mig ud med den og glemte mig som andet end en jublen over hendes fantastiske og selvfølgelig tilstedeværelse. (s.115)

Vits og Monas samvær er lige så intenst og subjektløst, som kontakten mellem den gamle kvinde og barnet var det i bold/sol-afsnittet. Det kan umiddelbart forekomme at være en selvmodsigelse, fordi Vit og Mona (i modsætning til det "ufødte" og subjektløse barn) jo begge har gjort den erfaring, at deres bevidsthed er afgrænset af kroppen, og at denne krop er forskellig fra omgivelserne. De har for længst dannet et subjekt, der bl.a. fungerer som objektet for andres begær.

Det, der gør deres samvær så intenst, er, at de netop ikke opfatter sig selv som objekter for den andens begær. Der er ikke noget selviagttagende element i deres begær efter hinanden. Og det er hér, følelsen af befrielse opstår. Vit slipper sig selv. Og slipper for sig selv.

At der grundlæggende er tale om den samme oplevelse af befrielse i disse to afsnit understreges af, at solsymbolet er anvendt begge steder. Ligesom solen skinnede en hel formiddag på barnet og det gamle par, skinner solen uafbrudt på Vit og Mona den første dag, de er sammen:

... solen skinnede over os med en klarhed som den længe må have drømt om ... Og vi åbnede øjnene igen for at følge sollyset, der ramte de øverste lag af runde sten inde i brønden og fra dem blev slynget videre ned, zigzaggende, svagere og svagere, til det landede som en mat flage på vandets sorte blankhed. (s.115)

Vits fortællerjeg erstattes af et "vi", der er en sammensmeltning af hans og Monas figur, et fælles subjekt. Kontaktpunktet mellem Vit og Monas figurer er som før: blikket. De sanser ens i dette øjeblik ved brønden. Men i modsætning til bold/sol-afsnittet føres deres blik nedad i zigzag-bevægelser gennem en brøndskakt, og standser som en mat flage på vandoverfladen. Og længere kommer deres forhold egentlig aldrig. Fra dette punkt brydes "fortryllelsen". "Vi-fortælleren" spaltes igen i Vit og Mona, og det endegyldige brud mellem de to opstår kort efter, da Mona viser sig at have en anden, meget materialistisk orienteret side. Hun er rigmandsdatter og opløser forholdet til Vit, fordi hun ikke kan negligere det sociale skel, der er mellem dem. Vits erfaring af forholdet til Mona er, at det er umuligt at fastholde tilstanden af betingelses-og grænseløs nærhed i forhold til et andet menneske, fordi omverdenen uvægerligt kiler sig imellem. Det er umuligt for dem begge at forblive i det bevidsthedsmæssige frirum, kærligheden skaber. Deres facade kommer igen, de begynder at spejle sig:

Men så flyttede hun sig brat fra mig og stillede sig nogen skridt borte med ryggen mod mig. Og i et af spejlene så jeg hun var ked af det, og i tre andre fandt jeg min egen måben, inden jeg var henne og holdt om hendes skuldre. (s.118)

At Vits selvscenesættelse genindføres omgående ved Monas brud illustreres ved, at fortællersynsvinklen i første omgang registrerer Monas gestik i ét spejl (Vit iagttager her for første gang Mona udefra), og umiddelbart efter "tredob-ler" Vits reaktion i tre andre spejle.

Længslen efter at genopleve den kropslige og bevidsthedsmæssige befrielse i kontakten med et andet individ forlader aldrig Vit, men forandres med tiden. Den perverteres til et rent overfladisk begær efter seksuel bekræftelse, der re-sulterer i at han efterhånden iscenesætter det erotiske samvær i lige høj grad, som han iscenesætter sig selv. At han på denne måde forkrøbles, og til slut kun eksisterer som en aktør i sit eget erotiske skuespil, går op for ham i en drøm.

I drømmen genser han Mona. Hun lever i en fuldendt harmo-nisk by, der er en direkte parallel til Johans bofællesskab i *Byggeri*. Vit spørger Mona, "Hvordan har du fået det så godt, spurgte jeg. Hvordan har i allesammen båret jer ad her?" (s.319) Og hun svarer ham (kort fortalt), at det er sket ved, at folk først har gjort sig bevidst, hvilke faktorer det er, der manipulerer deres liv, og dernæst i fællesskab besluttet sig for at bryde dem. (13)

Vit lytter til Monas historie, ganske nær ved hende. Men i det øjeblik han rækker ud efter hende for at tage del i byens fællesskab, lammes han af en isnende kulde, der kommer inde fra ham selv. Han er ude af stand til (endnu en gang) at bryde sine bevidsthedsmæssige forsvarsværker over for romanens andre figurer, fordi han er følelsesmæssigt forkrøblet. Et af det "følelseløse pengebegærs" hjælpeløse ofre:

Hendes ansigt var ganske tæt ved mit, og jeg følte mig forynget af hendes ord og af varmen fra hendes krop og ville til at holde om den. Men da jeg skulle til at løfte armen var den som stivfrossen, og så tog en gigantisk smerte fat om mit hjerte og vred det sønder og sammen, og jeg gængede hjælpeløst i en sort, bitter krampe. (s. 322)

Efter at have erfaret, at det er umuligt at opretholde et frirum for magtstrukturerne i kærligheden, søger Vit i stedet at etablere det inden for sin egen krops grænser ved hjælp af det dobbelte syn. I stedet for at opfatte omgivelserne som fastlagte betydninger, der ikke kan ændres, søger han, at skrive sig ned under deres umiddelbare skin ved en fornyet kropslig opmærksomhed.

Det dobbelte syn

Begrebet "det dobbelte syn" forekommer første gang, da Vit fortæller om, hvordan han som barn legede i hønsehuset. Hønsene er Vits første læremestre udi det dobbelte syn, fordi de i kraft af deres anderledes anatomi er i stand til at overskue et meget større synsfelt end mennesket:

... det der frem alt hævede dem over andre jordiske skabninger og i min ufuldbårne bevidsthed vakte anelser om fjerntliggende tilstande af salighed: deres dobbelte syn. ... For hønen så jo ligeså godt vandtruget bag sig, og hver gang hun vendte hovedet drejede hun mig og truget en halv omgang omkring sig ... og det blev mig og jeg blev vandtruget, som to sider af samme sag og i virkeligheden et og det samme i en allestedsnærværende grænseløshed. Altsammen i kraft af hønen. Hun blev min første lærer. (s.24, m.f.)

Hønsenes dobbelte syn er et symbol på den bevidsthedsmæssige befrielse, der ligger i på én gang at være i stand til at opfatte såvel omgivelserne som en selv. Ved at bevidstgøre sig om omgivelsernes grænser bliver Vit også bevidstgjort om sig selv. Og ved at overskride disse grænser, overskrider han på en måde også sine egne begrænsninger:

Alligatoren og anacondaen udgjorde tilsammen den lunefulde afvigelse, som endelig gjorde resten af omgivelserne helt virkelige og betydningsløse for mig. Vand og luft, træer og fugle sank ned i denne varme, navnløse salighed, så jeg netop kun i den uophørlige bevidsthed om det dødsensfarlige kryb blev opmærksom på mig selv, min tilstedeværelse ved floden gennem regnskoven. (s.169, m.f.)

Vit bliver efter langvarige øvelser i selvfordybelse i bl.a. Tyskland, Amazonas og London i stand til at gøre sin psykologiske bevidsthed til ét med kroppens fysiske funktioner. Han får en forøget opmærksomhed for det "liv" (fødeomdannelse, celleforandringer osv.) der findes i organismen. I romanens slutning kan han endog bevæge sig ind i kroppens molekyler og atomer:

Men den absolutte bevægelsesfrihed nåede jeg ikke før jeg fandt ind i selve kernen. Her udvidedes grænserne ufatteligt, de blev borte, det var et endeløst univers af lys og mørke. Hvor alt tænkeligt altid var til stede i dets stofflighed og alle dens former og forvandlinger. Og derfor var jeg der alligevel ikke. Intet var der, i al evighed. (s.305, m.f.)

Men i dette punkt, hvor ingenting og alting mødes, og tid, rum og kausalitet er opløst, befinder skriften, sproget og bevidstheden sig på grænsen til det mulige. Her er ker-nen til altings begyndelse, og her er alt tilblivelse. At nå frem til dette punkt igennem skriveprocessen er således en ultimativt frigørende handling, der imidlertid aldrig kan realiseres, fordi den sproglige bevidsthed ikke rækker længere.

Den "absolutte bevægelsesfrihed" i kropsligheden er dén utopiske drøm, der motiverer Vits skriverier. Ligesom solen er det for evigt uden for hans rækkevidde, og trods det (eller måske snarere derfor) hans længslers mål-Det punkt, han bestandig forsøger at skrive sig frem imod, fordi det ligesom solen holder ham i live.

Når jeg indledningsvis skrev, at *Mit danske kød* umiddelbart forekommer mere imødekommende end *Byggeri*, var det med fuldt overlæg. For under den humoristiske facade er romanen noget mere "sort".

Det er muligt, at Vits bevægelse op i bjerghulen/elfenbenstårnet skal opfattes som en joke - endnu en udhængning af magtstrukturernes klichéagtige præg - men set i forhold til de

udtrykkelige emancipatoriske intensioner, som roma-nen jo tydeligvis også har, forekommer den at være et ud-tryk for en generel resignation over for magtstrukturerne. Og den synliggør frem for alt, at fortælleren primært dig-ter om sig selv og sit danske kød, skønt *Mit danske kød* i sammenligning med *Byggeri* er langt bredere anlagt i sin komposition.-Det virker som om, den ekstra kompositoriske plads mest af alt er benyttet til at udfolde fortællerjeget i endnu højere grad. Og det er nok forklaringen på, at *Mit danske køds* fortællerperson, Vit, ved et hastigt tilbageblik forbindes med en endeløs gentagelse af pronomenet: "jeg".

Den mulighed for frigørelse, der fandtes i *Byggeri* (hvor naiv opførelsen af et bofællesskab, symbolsk placeret halvvejs ude på landet, end kunne forekomme) eksisterer kun som en drøm i *Mit danske kød*. En drøm, der ganske vist frister fortælleren, men brister idet han forsøger at tage del i den, fordi han dybest set selv er forkrøblet af sam-fundets magtstrukturer og opsluges af det "følelseskolde pengebegærs cykloner". Så skriften er den sidste redningsplanke. Forsøget på at skrive "ind i" kroppen (og ind i cellekernernes grænseløshed) er grundlæggende udtryk for en metafysisk bestræbelse. *Mit danske kød* er skrevet med den opfattelse, at man igennem sproget kan nærme sig det uudsi-gelige: områder af betydning uden for sproget, hvor ingen-ting og alting mødes. Disse områder er selvsagt uopnåelige, fordi de medfører skriften og fiktionernes ophør, men de er alligevel drivkraften bag fortællerens skriverier. For i den fortællemæssige bevægelse tilbage fra et af disse områder af ingenting og alting, begynder sproget at skyde knopper, der opstår sproglige "eksplosioner" som lever op i drømmen om tilblivelsens mulighed, og gør det til at holde ud at skrive videre.

4. *Katastrofe*. Indledning

Skønt Jens Smærup Sørensen stort set altid har fået fine anmeldelser af sine romaner, er størstedelen af dem kun blevet solgt i ganske små oplag. Først med *Katastrofe* slog han for alvor igennem til et bredt publikum. Det er umiddelbart vanskeligt at se, at *Katastrofe* udmærker sig kunstnerisk i forhold til det øvrige forfatterskab. Men en del af forklaringen på romanens publikumssucces er sandsynligvis, at Smærup Sørensen hér stilistisk har taget et skridt bort fra skrifttematikken i retning af realismens mere traditionelle formsprog. *Katastrofe* er ikke en "vanskelig" roman i samme grad som *Byggeri* og *Mit danske kød*. Dens handling er mere stringent og overskuelig, og fortælleren benytter sig af langt færre fortælle tekniske tricks. En anden og måske vigtigere årsag til *Katastrofes* succes er timingen for dens udgivelse. Romanen (der foregår i 1986 og skildrer ti "gamle" EF-modstandere i deres hverdag, fjorten år efter EF-valget) blev udgivet i oktober måned 1989. På dette tidspunkt var historieskrivningen over firsernes litteratur forlængst påbegyndt, og da *Katastrofes* handling og tematik passede som hånd i handske til litteraturforskernes generelle karakteristik af årtiet, udløstes en Pavlovsk reaktion hos kritikerne. Romanen fik overstrømmende anmeldelser, af bl.a. Erik Skyum-Nielsen som i dag-bladet *Information* udråbte *Katastrofe* til 80ernes "dybdeberende generationsskildring ... den skånselsløst kærlige samtidsroman".(14) Blot to måneder efter romanens udgivelse modtog Jens Smærup Sørensen (i december 1989) Kritikerprisen, og året efter blev han tildelt det Danske Akademis store pris.

Jens Smærup Sørensen afviste i et interview kort efter *Katastrofes* udgivelse, at romanen var ment som en generationsroman og firserkarakteristik. (15) Men bogen giver ikke desto mindre læseren rig mulighed for identifikation, da den behandler en række af årtiets aktuelle debattemner: politik, økonomi, økologi og mest udpræget firsernes narcissismekultur.

Romanen skildrer ti figurer i firsernes Danmark. De er alle i slutningen af trediverne, og befinder sig i vidt forskellige samfundslag uden nævneværdig kontakt med hinanden. Fælles for dem gælder, at de deltog i det politiske græsrodsarbejde mod EF i halvfjerdsernes begyndelse. De havde dengang et stærkt politisk og menneskeligt sammenhold, der imidlertid gik fløjten efter EF-valget, den 2 oktober 1972.

Katastrofe forsøger at definere, hvad der var kernen i gruppens politiske og sociale fællesskab i 1972 og foretager en statusopgørelse over, hvordan det står til med fællesskabet i firserne.

Kompositionen

I hverdagslig tale er ordet "*katastrofe*" ladet med en stærk negativ betydning. Det henviser til sammenbrud, nulpunkt, ophør og opløsning. I *Katastrofe* er begrebets betydning imidlertid ændret væsentligt. Det indikeres allerede på romanens første blad med et citat fra Nudansk Ordbog. Citatet forklarer "*katastrofes*" betydning som et vendepunkt, "for eksempel i et drama, hvor opløsningen af "knuden" begynder". I det græske drama var *katastrofen* et (positivt ladet) vendepunkt mod heltens forløsning, og ordet "*katastrofe*" er anvendt i denne oprindelige, dramaturgiske betydning i Smærup Sørensens roman.

Romanen er 349 sider lang og opdelt i 17 (nummererede) kapitler. Dens fortælle- og fortalte tid kan bestemmes helt præcist: Den fortalte tid spænder over to dage; fra den 21. til den 22. april, 1986. Handlingen indledes den første dag om eftermiddagen og afsluttes kl. 18.00. et døgn senere. Romanens gennemgående fortæller, Jutta, indleder sin fortælling med at skrive: "Om nøjagtig en måned var det tre år siden (at jeg oplevede det følgende)". Fortælle- og fortalte tiden kan altså fastslås til d. 21.03.89. Juttas fortælling er langt den mest omfattende. Den strækker sig over ni kapitler og fungerer som det handlingsmæssige bindeled imellem de øvrige fortællinger. Romanen har som nævnt ni andre fortællere. Deres fortællinger strækker sig hver over et kapitel, og er indskudt som nogenlunde symmetriske afbrydelser i Juttas fortælling. Titelbladets henvisning til det græske drama antyder, at der er en nærmere sammenhæng mellem *Katastrofes* nittenhundredefirserfortælling og det græske drama. Og når man ser nærmere efter, viser det sig, at de indskudte fortællingers funktion i romanens komposition nogenlunde svarer til den rolle, som koret spillede i den græske tragedie.

Dramaet er som bekendt en græsk opfindelse. Det opstod af religiøse ritualer, og udviklede sig fra fester til guden Dionysos ære til sceniske fremstillinger af de græske myter. Dramaet blev opført af en skuespiller/korfører og et kor. Korføreren og koret optrådte på scenen skiftevis. Korføreren fremførte stykkets grundlæggende handling, og blev ind imellem afløst af koret, der trådte ind og supplerede handlingen med sang og ræsonnement.

De indskudte fortællinger fungerer på samme vis som sceniske fremstillinger af korførerenes beretning (Jutta). At de otte fortællerfigurer udgør et kor af fortællerstemmer, fremhæves ved hyppige markeringer af den kronologiske parallel mellem deres fortællinger. Tidens gang markeres omhyggeligt i samtlige kapitler. Enten ved korte vejrbeskrivelser (en haglbyge spiller således en vigtig rolle til at markere handlingens begyndelse hos fem af fortællerne) eller ved konkrete tidsangivelser. Handlingen i de indskudte fortællinger begynder omkring klokken 16.00. og slutter klokken 22.00.. Kun Juttas historie fortsætter frem til den 22. april. De talrige tidsangivelser skaber en fiktion om, at fortællerfigurerne stemmer gengives

unisont (i kor). *Katastrofe* er et skønlitterært "korværk" for ti fortællerstemmer. Men da ti forskellige udsagn på én gang ville resultere i en meningsforladt, sproglig kakofoni, lader romanens olympiske fortæller sine fortællerpersoner komme til orde én for én.

Fortællersynsvinklens næsten symmetriske skiften frem og tilbage mellem Jutta og fortællerkoret understreger fortællingernes parallellitet. I 1. kapitel er den placeret hos Jutta, men derefter skifter den i hvert andet kapitel til én de ni andre fortællere.

Tre kapitler (kap. 6-8) bryder dette mønster. Deres handling er nemlig indirekte forbundet med hinanden, så de danner en lille "trilogi" i romanen. Fortællersynsvinklen er fordelt således i de 17 kapitler:

Jutta (1), Juttas mand, Ivan (2),
 (3), overlægen, Albert (4),
 (5), redaktøren, Kitt (6),
 (9), politikeren, Bo (7),
 (11), pædagogen, Nella (8),
 (13), fabrikanten, Gunni (10),
 (15), tv-assistenten, Sidse (12),
 (16), adjunkten, Piet (14).
 (17).

Der er to undtagelser fra det generelle kompositionsprincip: et-kapitel-per-indskudt-fortælling. Dels fortælles embedsmanden Leif's historie kun indirekte igennem Jutta, fordi han og Jutta tilbringer det meste af den 21. april sammen. Men hans fortælling fylder sammenlagt ikke mere end 20 sider, og har altså nogenlunde samme omfang som de otte andre indskudte fortællinger. Og dels er fortællersynsvinklen i kapitel 15 delt mellem Jutta og hendes mand, Ivan.

Fortællersynsvinklen er gennemgående bygget op omkring fortællernes indre monolog. Alle begivenheder og handlinger beskrives i præsensformer med en subjektiv synsvinkel. Og næsten alle replikker gengives af fortællerne i dækket direkte form. Derved udspilles *Katastrofes* handling (i lighed med dramaet) næsten udelukkende i de talendes egne ord. Læseren følger figurerne handlinger igennem deres sprog; ikke ved udvendige beskrivelser.

Handlingsmæssigt er de ti fortællinger forholdsvis begivenhedsløse. De består stort set kun af dagligdags trivia-liteter. Men i fortællernes tanker, udspilles voldsomme scener. De foretager nemlig alle en statusopgørelse over deres tilværelse denne eftermiddag/aften. Og fælles for dem gælder, at deres liv er gået i hårdknude. De befinder sig i et bevidsthedsmæssigt

katastrofepunkt, men hvorvidt de står foran opløsningen af knuden afgøres ikke. Romanen følger kun de indskudte fortællingers figurer frem til en situation, hvor de (muligvis) træffer en beslutning, der frigør dem fra de fiktioner, de er styret af.

Fortællerfigurerne bevæger sig altså mod et bevidsthedsmæssigt klimaks (et *katastrofepunkt*) uden dog at nå frem til det. Og pga. den konsekvente kompositoriske og handlingmæssige parallellitet, der signaleres fra romanens begyndelse, bliver effekten af gentagelserne ikke stigende spænding, men en voksende fornemmelse af déjà vu (og efterhånden også kedsomhed). For efter at have læst de første æsker er mønsteret klart. Man véd på forhånd hvilke problemstillinger der skal gennemspilles.

Romanens komposition har en vis lighed med det klassiske drama, der var inddelt i fem stadier: Eksposition, stigning, højdepunkt eller *katastrofe*, peripati og slutning. Stigningskurven er dog flad. Problemstillingen formuleres af Jutta i første kapitel, og gennemspilles derefter af de skiftende fortællerfigurer. Stigningen og *katastrofepunktet* er placeret meget langt tilbage i romanen. De indtræffer først i romanens to afsluttende kapitler (16 og 17) som er bemærkelsesværdige dels pga. af deres begrænsede omfang (2 sider mod gennemsnittet på 20 sider per kapitel) og dels fordi den indre monolog hér erstattes af en replikløs handlingsbeskrivelse.

I kapitel 16 skifter fortællersynsvinklen fra Jutta og Ivans fortællerfigurer til en olympisk fortællerposition, hvor fortælleren kortfattet og nøgternt skildrer et knap 3årigt barns (Juttas datter, Ada) mirakuløse redning fra en drukneulykke. Effekten af dette synsvinkelskift efter knap 350 siders uafbrudt indre monolog svarer til, at man puster en ballon hårdt op, og slipper den uden at have bundet knude. På de fire afsluttende sider kommer der flugt over sproget, og den stillestående handling accelereres op i et kortvarigt højdepunkt. Adas drukneulykke og redning er toppunktet i det crescendo, som opbygges i kapitel 16. Og den afsluttende bjærgning af Jutta og Ivans havarerede fiske-kutter i kapitel 17 (peripatien) runder fortællingen af et noget roligere fortælletempo.

Projektet

Romanen indledes med, hvad der umiddelbart kunne se ud som en afprøvning af fortællersynsvinklens placeringer. Første sætning er holdt i 1. person, ental, men allerede få linier senere toner dette "jeg" over i 3. persons pronomenet, "hun", så over i "ham", og derefter tilbage til "hun",

hvor den fastholdes indtil romanens slutning. Her skifter den atter tilbage til 1. person, entalsformen.

Tekstens eksperimentelle status understreges af fortællerens indledende spørgsmål:

Barnets blå øjne, sådan burde jeg måske alligevel begynde, med de nyfødte øjne i solen. Med ungen i mine arme, eller i hendes. Gik hun ud over anløbsbroen. Eller måske molen, eller kajen, og majsolen glitrede i havnebassinet. Og i Adas øjne, de var så vidunderligt klare og himmelhengivne. Indtil de et øjeblik chokeredes af dens morderiske lys, og de snerpende pupiller flakkede ind mod hendes bryst. (s.7, m.f.)

Det interessante i denne passage er ikke så meget dens velkendte motiv (barnet, der ser op i solen) som det "måske", der er placeret midt i den allerførste sætning. Dette tøvende "måske" er tekstens største fiktion. For at der i virkeligheden ikke eksisterer mindste tvivl hos fortælleren om, at teksten netop skal begynde med dette motiv, viser sig i romanens afsluttende scene. Her lukker romanens handling sig nemlig i en scene, der er en direkte parallel til indledningsmotivet:

Hun (Ada) sad der uden at røre sig. Hendes øjne stod stille og klare. Fuld af undren og rædsel fortsatte hun med at se ud i verden. Sådan var det endnu klokken seks, tirsdag den toogtyvende april. Altså for snart tre år siden. (s.349)

Parallellen mellem romanens indledende og afsluttende scener skaber en fiktion om, at handlingen danner et harmonisk forløb. Og denne tilsyneladende harmoniske overensstemmelse mellem begyndelse og slutning er direkte foranlediget af romanens fortællemæssige projekt.

Katastrofe skulle angiveligt have været et digt. Et digt, der beskrev en altomfattende, betingelses-og grænseløs kærlighed. Eller som det blev udtrykt i *Mit danske kød*: En tilstand af "ingenting og alting". Mere konkret skal det skildre den kærlighed, som Jutta oplevede et øjeblik, den dag hun kom hjem fra hospitalet til sin mand, Ivan, med deres nyfødte datter, Ada. De skal forene de tre figurer i et sprogbillede:

Som skulle de i dette øjeblik figurere i et billede, afgrænset af et sollys der omsluttede deres skikkelser, ja som et scenebillede der af spotlight forvandlede til et eget univers, og det befandt sig hverken uden for dem eller i dem, men overalt og fik knap tid til at eksistere, før det opløstes, udviskedes. Men det skulle altid kunne blive til igen. (s.10, m.u.)

I citatet ses, hvorledes et af *Mit danske køds* symboler, sollyset, er ført videre i *Katastrofe*. Digtet skal være et glædesfyldt åndehul, et punkt af ingenting og alting, kærlighed, livfuldhed og

tilblivelse. Sollyset symboliserer den følelse af kærlighed, som fortælleren håber at kunne fastholde sprogligt.

Juttas poetiske tilløb er et forsøg på at bryde de fiktioner, der udgør hendes hverdag. Hendes tilværelse med Ivan og Ada er rodløs og præget af dårlig økonomi. Om sommeren sejler de omkring i de danske farvande i en gammel, ombygget fiskekutter, og når den er lagt op for vinteren, bor de til leje i misligholdte huse i skiftende havnebyer.

At Jutta og Ivans forhold er temmelig problematisk ses bl.a. af, at Jutta ofte nævner Ivans vanskelige temperament og ansvarsløshed over for Ada. For Ivans vedkommende gælder det, at han er sygeligt jaloux på alt, der kan tænkes at true hans og Juttas forhold: "... Jutta og Ada og han selv sammen med dem, altid. Det skal være smukt, det skal være ukrænkeligt. Og tavst skal det være. Det skal bare være." (s.44)

Kærligheds-digtet skal kompensere for Jutta og Ivans opslidende forhold. Selve ideen med at digte om kærligheden er et udtryk for Juttas forsøg på at sublimere sine følelser for Ivan og Ada op på et urørligt stade. Digtet skal ikke blot være mime kærligheden, det skal gengive den:

hvor begyndelsen fandt sted. ... den kærlighed billedet skulle udtrykke. Skulle virkeliggøre, som det eneste hun virkelig troede på. En kærlighed der drog mennesker, også mennesker, ind eller tilbage i skabelsen. Ind eller op i livets kraft, og i lysets evighed. Hun havde jo set det. Den måtte være til (s.11)

Vurderet i sammenhæng med titelbladets udlægning af *katastrofe*-begrebet kan Juttas digt helt klart opfattes som et forsøg på (sprogligt og bevidsthedsmæssigt) at skabe en *katastrofe*. Et vendepunkt, som er begyndelsen til en anden mere ideel tilværelse. Hendes indledende forsøg på at finde den rette sproglige indgangsvinkel til kærlighedsdigtet mislykkes. Der kommer ikke poesi, men prosa ud af Juttas litterære anstrengelser. Og spørgsmålet er så, hvorfor digtet forbliver en uopnåelig drøm hos fortælleren og strander som en rudimentær rest i romanens yderste lag? Forklaringen er nok den, at digtet kun er en ydre ramme for romanens virkelige intension: At sætte ti fortællerfigurer under luppen, i ti begivenhedsfattige, men utrolig detaljerede og omfattende fortællinger fra den danske hverdag anno 1986. Ideen om kærlighedsdigtet skrottes efter blot fjorten linier, hvorefter synsvinklen skifter over i indre monolog, som opretholdes frem til romanens slutning. Den drømmende poet, Jutta, møder nemlig "tilfældigt" en gammel bekendt juristen Leif, og dette møde er romanens virkelige begyndelsespunkt.

Gensynet

Gensynet med Leif er et velkomment afbræk i Juttas daglig-dag. Det indtræffer netop på et tidspunkt, hvor hun håber, at noget uventet vil indtræffe og rive hende ud af den daglige trummerum. Hun længes efter et uventet indslag i sin virkelighed:

... ikke kun fordi mødet med en ukendt bekendt (Leif) var så interessant. Men fordi, og så godt som kun fordi hun i grunden selv havde skabt det ... Havde fremkaldt det, som et svar, jo endnu uklart, men som begyndelsen til det svar hun havde savnet, da hun ikke kom videre med sit digt. (s.26)

Skønt hun end ikke husker Leifs navn, da de mødes, tager hun imod hans invitation til et glas rødvin. Han er fremmed for hende, upersonlig, og kan derfor anvendes som et instrument til kan ruske hende ud af dødvandet. Hun tager med ham hjem for at snakke om gamle dage, og det viser sig, at han har et gammelt avisbillede fra '72 liggende. Fotografiet er taget under en anti-EF-demonstration og forestiller Jutta, Leif og romanens otte øvrige fortællerfigurer marcherende i et demonstrationsoptog. Jutta rystes ved synet af fotografiet, ikke så meget på grund af dets motiv som de følelser, det indeholder:

Hun nøjedes ikke med at genkende det. Hun indsatte sig i billedet, øjeblikkeligt, på sin plads der mellem de andre, hendes kammerater, som et af deres glade ansigter, gående krop ved krop gennem gaden. Hun gik der så godt som, billedet løftede hende op i sin stemning af urørligt livsmod, et sekund. (s.57)

Skønt billedet er taget i en fuldstændig anden sammenhæng (en politisk handling i offentlighedssfæren) er den følelse af kærlighed og samhørighed, der forbinder de demonstrerende, identisk med følelser, hun har oplevet over for Ada og Ivan. Derved bliver det en bekræftelse og en udvidelse af rammerne for hendes poetiske projekt. For det minder hende om, at samhørighed og kærlighed ikke bare eksisterer i intimsfæren, men også i offentlighedssfæren. Det var de følelser, der forbandt figurerne med hinanden i 1972:

... den samhørighed dette billede var et aftryk af. Også en politisk vilje bar det til skue, en gruppe demonstranternes trodsigt jublende sejrssikkerhed, men i grunden, for hende her, i

grunden og frem for alt en kærlighed, også dér. Som havde båret hver især og forbundet alle med hinanden, gennem gaden, i det øjeblik, gennem byen i de timer. (s.58, m.f.)

Kærlighedsdigtet ville komme til at handle om en privat kærlighed, og det er ikke dét, *Katastrofe* ønsker at vise. Fotografiet er udtryk for romanens olympiske fortællers holdning om, at politisk og social samhørighed er to sider af samme sag. Det virkelige projekt går ud på at gennemskrive denne ide i en roman. Det er derfor (og ikke af nostalgiske, følelsesmæssige årsager) Jutta stiller spørgsmålet: "Hvor mon de er lige nu ... Det kunne være spændende at forestille sig, synes du ikke? Hvad mon de allesammen laver i det her øjeblik?" (s.66). Handlingen spaltes fra dette punkt ud en række underordnede handlinger, der så nærgående som muligt forsøger at besvare spørgsmålet: Hvad mon de laver lige nu? (Jvnf. titelbladets citat: bevæger figurerne fra side til side foran læserne).

Som vi skal se, er det ikke uproblematisk at ville skildre samhørigheden mellem ti figurer, ved at eksemplificere at de dybest set indeholder de samme længsler og drømme. For et er at ville vise, hvordan mennesker er motiveret af de samme basale ting. Noget helt andet er at gennemskrive denne tanke i romanform på baggrund af en fortælle-leteknisk ide, der i længden forekommer stereotyp og fortænkt.

Skønt *Katastrofes* olympiske fortæller omhyggeligt tilpasser diskursen efter de forskellige fortællerfigurer sociolekt (når overlægen fortæller, er sproget propfyldt med fagudtryk, når pædagogen fortæller osv.) er det tydeligt, at der udover samhørighedsideen ikke er de store ting på spil i romanen. Og det virker både trættende og utroværdigt, at de ti fortællingers figurer minder så meget om hinanden, at de fremstår som skabelonagtige omskrivninger af en enkelt bevidsthedstype.

(Dobbelt)spillet

Fortællerfigurerne selviagttagelse er skærpet yderligere i *Katastrofe*, set i forhold til *Byggeri* og *Mit danske kød*. "Fortællerkoret" er styret af en dramaturgisk bevidsthed. De opfatter sig selv som på én gang manuskriptforfatter, instruktør, scenograf og skuespiller, og iscenesætter omgivelserne som et teaterstykke med dem selv i hovedrollen. Ved at indtage denne position forsøger de at bryde samfundets magtstrukturer, men i realiteten er det nu blevet deres rolle (det, at de agerer nogle andre personlige træk, end dem de oplever som deres egne) der styrer deres tilværelse. Skismaet: ikke at kunne slide sig fri af magtstrukturer, uanset hvordan man vender og drejer sig, kommer gang på gang til syne i romanens sprog. Overalt støder man på bemærkninger som f.eks.:

"(han ville) efterhånden blive grebet af sine interessante replikker" (s.100), "... bare læne sig tilbage nu. Glæde sig over forestillingen" (s.168), "Leger de allesammen hans leg?" (s.238). Fortællerfigurerne kan ikke længere definere grænserne mellem deres rolle i offentligheden og deres personlighed. Det kommer typisk til udtryk ved, at de forsøger at overbevise sig selv om, at alting vil blive bedre, når blot scenografien ændres en smule:

Hvis hun endelig fik denne gennemblæste by med dens kommunale administration gjort til sin scene en times tid, så kunne det vel ske at det blev ligefrem tillokkende at vende tilbage, bag kulisserne. Og at hendes historie kom rigtig i gang. (s.11)

Mens *Byggeris* og *Mit danske køds* fortællere ikke kunne affinde sig med tanken om, at virkeligheden fiktionaleseres og derfor forsøgte at gøre oprør mod udviklingen, er dette vilkår en integreret del af fortællerfigurerens bevidsthedsformer i *Katastrofe*. Fortællerne har endegyldigt påtaget sig rollen "som spiller og som brik i denne tids hasard" (MDK, s.36):

... for hvad er der i grunden i vejen med skuespil? Det kan vel også være et lovord ... Han besluttede sig i al fald til at låne det trick, som andre diskriminerende grupper havde haft held med, at tage spotteglosen på sig, forsøgte i forsamlinger at om-tale sig selv og kollegerne som vi skuespillere. Høstede varmt bifald flere steder, fra flertallet. (s.168, m.f.)

I citatet ses det, hvordan selvscenesættelsen former såvel fortællerens sprog som hans bevidsthed. Politikeren Bo beskriver hér jovialt og spøgefuldt sig selv som skuespiller, når han taler i større forsamlinger. Men dybest set opfatter han tilhørerne som et publikum til hans solo-optræden. Fortællerne i *Byggeri* og *Mit danske kød* var ganske vist også præget af selvscenesættelse og splittelse over, at samfundets rammer ikke svarede til deres længselsverden. Modsætningsforholdet mellem de ydre og indre realiteter resulterede i paranoide tvangsforestillinger (bl.a. illustreret ved Journalist-Johans kontraspionage hos Studenter-Johan, og ledemotivet med store, kuglerunde øjne, der truede med at opsluge fortælleren). Men i modsætning til *Katastrofe* fandt fortællerne en (kortvarig) forløsende mulighed for at etablere bevidsthedsmæssige frirum indenfor kærligheden og kropsligheden. De brød de ydre, materielle magtstrukturer med en forstærket kropslig opmærksomhed.

I *Katastrofe* er disse frirum svundet ind til en utopisk forestilling, fordi fortællerfigurerne er gennemsyret af den dramaturgiske bevidsthed. De er skuespillere (eller marionetter i den olympiske fortællers dukketeater) og de lever i bevidstheden om at være "på" hele tiden. I modsætning til Johan'erne og Vit, opfatter de "virkeligheden" som et altomfattende og grænseløst

skuespil, der aldrig hører op. Og følelsen af paranoia er intensiveret. Hvor den tidligere var uadrettet mod samfundet, er den i *Katastrofe* også vendt indad mod fortællernes egen person og deres krop. Kropsangsten kommer til tydeligst til udtryk mellem Leif og Jutta.

Spejlene

Katastrofes fortællere søger uafbrudt at blive bekræftet i deres rolle. Først i og med at rollen/kroppen anerkendes og begæres af en anden person, tillægges den værdi. Derfor angler de efter bekræftelse hos familien og vennerne, men mest udpræget i forhold til det modsatte køn. I det erotiske spil opfatter de sig selv som objekter for hinandens begær og tilfredsstilles kun af det begær, de vækker i deres partner. Den dramaturgiske bevidsthed har således sine omkostninger. *Katastrofes* fortællere står mere fjernt fra hinanden end nogensinde tidligere i Smærup Sørensen's forfatterskab. Nærvær og solidaritet eksisterer kun som diffuse erindringer, der som regel dukker op når fortæller-figurene allermost fortvivlet forsøger at nærme sig hinanden. Jutta og Leif's gensyn illustrerer tydeligst, hvordan venstrefløjens solidaritetsbegreb er blevet erstattet af en egoistisk selvretfærdighed og-tilstrækkelighed i løbet af halvfjerdserne og firserne.

Da Leif inviterer på et glas rødvin og en snak om gamle dage, accepterer Jutta uden videre, skønt de knapt nok var på talefod i sin tid. Hun opfatter invitationen som en fuldstændig uforpligtende og ligegyldig episode. Men eftermiddagen og aftenen udvikler sig en del anderledes, end hun på forhånd regner med. Deres samtale bliver aldrig den uforpligtende snak, de forventer, men en af-dækning af hvor lidt selvfølelse, og for Juttas vedkommende: kærlighed, der i virkeligheden findes bag deres selvsikre facader. En anden ting, der ligeledes bliver tydeligt i løbet af aftenen er, at både Leif og Jutta er låst fast i deres respektive roller. Den samhørighed som forbinder dem på fotografiet kan ikke reableres. Omgivelserne kan ikke iscenesættes efter forgodtbefindende, og der findes ingen vej "tilbage bag kulisserne".

Spejle spiller en lige så væsentlig omend anderledes rolle i *Katastrofe*, som vi ovenfor så i analysen af *Mit danske kød*. Hvor de tidligere blev anvendt som symboler på fortællernes selviscenesættelse og iagttagelse, er de i *Katastrofe* tillige et led i en intertekstuel anvendelse af Ovids myte om Narkissos og Ekko.

Kort fortalt beretter myten, hvordan den underskønne yngling Narkissos på en jagt i skoven møder Ekko (en pige som guderne har dømt til for evigt kun at måtte gentage de sidste ord i samtale, fordi hun har snakket for meget). Ekko forelsker sig i Narkissos ved første blik, og da

han råber ud i skoven, "Er der nogen her!", svarer hun, "Her!", og kaster sig i armene på ham. Han afviser imidlertid kategorisk hendes tilnærmelse og fortsætter sin jagt i skoven (og siden da har Ekko for evigt gentaget folks kalden i skoven). Senere kommer Narkissos til en klar skovsø, og da han bukker sig for at drikke af søens vand, ser han sit eget spejlbillede og forelsker sig dybt i det. Han synker sammen ved søens bred og dør af fortvivlelse over, at han aldrig kan blive forenet med sit billede. Og på stedet, hvor han døde, vokser der sidenhen en gul blomst op, som i dag kaldes narcissen.

Mytens tre dele (Narkissos, Ekko og narcissen) findes alle i *Katastrofe*. (16) Den narcissistiske selvoptagethed i *Katastrofe* ses af fortællernes opmærksomhed over for spejle. Spejlene indgår enten i regibemærkninger ("Allerede nu røbede bygningen ingen tegn på indre liv, selv glasvæggene lod det stå hen som yderst uvisse spejlinger" s.12) eller som direkte indslag i handlingen. For eksempel i det følgende citat, der er en parafrase på Narkissosmytens nøglescene ved skovsøen:

Han er tilbage i sminkerummet, inden fortryllelsen hæves. Det sker så der, med ét slag, og det er spejlbilledet af ham, der bryder igennem, under afsminkningen, idet han ser sit eget ansigt komme til syne, og en lede ved synet gør ham glasklar, splintrende. Sådan ser han noget, der bliver et lille hårdt æble der allerede er blæst af, der aldrig vil modnes, et lille hårdt æble, der kun kan runkne, aldrig blive stort, kødfuldt, saftigt, kun svinde hen, visne ... og det er jo hans ansigt. Og han har allerede råbt at det er løgn, skreget det ind i dette ansigt inde i sig, at han er levende. (s.173, m.f.)

I citatet bliver politikeren Bo efter en vellykket politisk rævekage pludselig opmærksom på sig selv på en anden måde end sædvanligt. Efter at have deltaget i TV-avisen erkender han pludselig under afsminkningen, hvordan han undertrykker sine personlige træk ved at spille rollen som ambitiøs og succesrig politiker. Make up'en og spejlet understreger situationens karakter af skuespil. Spejlbilledet vender hans facade ind mod ham selv. Bag politikermasken skjuler han længsler, der aldrig kommer til udtryk eller bliver bearbejdet, fordi han som Narkissos har "forelsket sig" i sit eget billede uden at have en egentlig selvfølelse at lægge bag sin kærlighed. I rollen som politiker har han fjernet sig så langt fra de grundliggende træk ved sin personlighed, at han reelt er blevet en anden. Og det er derfor, at han føler sig fremmedgjort over for sig selv. Følelsen af fremmedgørelse præger alle romanens fortællerfigurer. Og de reagerer på den på to måder. Enten ved (som f.eks. Bo) at puste sig op i grandiose forestillinger om deres egen betydning. Eller ved (Ekko-agtigt) at efterplapre omgivelserne for at høste anerkendelse:

Gad vist om ikke Albert er død? ... Det kan også have været en anden, mumlede han videre. Det var bare noget jeg ligesom syntes jeg hørte. For nylig, uden helt at få fat i det. Ikke engang fyrre, Albert. Men jeg har ikke tænkt på det igen før nu. Og det er måske heller ikke rigtigt? Måske ikke rigtigt, svarede hun. (s.254, m.f.)

I og med deres jefølelse er svag, skal der næsten intet til at bryde deres selvscenesættelse: en elskerinde som dukker uventet og ubelejligt op, et færdselsuheld eller bare en mislykket arbejdsdag. Bedst som de har skabt sig et solidt fundament for deres tilværelse, opstår der en katastrofisk situation, der bryder deres fiktion. Derved taber de tiltroen til spillet og kastes ud i afgrundsdyb angst. For bevidstheden om kun at eksistere indenfor spillets rammer (bag masken) indebærer også, at et eventuelt rolletab er ensbetydende med at have tabt spillet. I sin yderste konsekvens betyder rolletabet ophøret af kroppens funktion. Med andre ord: døden. At dette betydningsophør på én gang skræmmer og tiltrækker romanens fortællerfigurer ses af den måde, de nærmest reflektorisk søger en anden (og mindre) form for død.

Glemselen

Samtlige *Katastrofes* fortællinger handler mere eller mindre explicit om sex. Fortællerne er enten fuldstændig optaget af tanken om sex, eller også prøver de at skyde den fra sig. Men seksualiteten betyder grundlæggende det samme for dem, hvad enten der nu er tale om den ene eller den anden situation. I den seksuelle ekstase findes muligheden for (i et kort øjeblik) at glemme sig selv. Denne selvforglemmelse er der absolut ikke noget nyt i. Men til forskel fra de øvrige øvrige værker i forfatterskabet er det seksuelle samvær i *Katastrofe* ikke længere udelukkende en frigørende handling. Det er også en magtkamp. For heller ikke på dette område tør figurerne længere betingelsesløs opgive deres selvscenesættelse.

Man kunne nævne eksempler fra samtlige de otte indskudte fortællinger, men også i denne sammenhæng gælder det, at problematikken bliver grundigst belyst i Juttas fortælling.

Efter at have vist hende det gamle avisfotografi indleder Leif en stormkur over for Jutta. Han fortæller, at han var hemmeligt forelsket i hende i '72, og at det er grunden til, at han som den eneste på fotografiet ikke ser mod kameraet, men hen på hende. Samtalen med Leif udvikler sig til en øvelse i strategiske undvigemanøvrer for Jutta. Derved udspilles en dobbelt dialog i Leifs hjørnesofa. Dels en verbal (der trods sit personlige indhold ikke kan skjule figurenes manglende engagement i hinanden) og dels en fysisk (som veksler mellem tilnærmelser og afslag). De to figurers fornuftsbetonede og psykologiserende samtale forrådes af deres kropssprog, der viser

indestængt begær og et stærkt behov for bekræftelse. Men Leif og Jutta vedkender sig aldrig modsætningsforholdet mellem deres tale og deres kropssprog. Hverken over for hinanden eller for sig selv. Begæret er tabueret. I stedet for at vedkende sig hvad det er, de i virkeligheden bruger hinanden til, dækker de sig bag forskellige moralske forklaringer.

Da Jutta hen på aftenen giver efter for Leifs tilnærmelser, skyldes det ikke, at hun bedåres af hans krampagtige forsøg på at forføre hende, men at hun gør sin accept til et moralsk spørgsmål. Hun prøver at bevare idéen om gruppens samhørighed intakt og overbeviser sig selv om, at det indebærer, at hun gengælder det forelskede blik, Leif sendte hende i '72. Ved denne tankekonstruktion lykkes det hende at overbevise sig selv om, at samlejet med Leif er et moralsk anliggende:

... hun kyssede ham temmelig længe, inden hun fandt frem til en grund, som hun kunne synes var solid nok, også til at fortsætte på. Det var billedet. Det var derfor hun nu ville kysse ham og fortsætte. For billedets skyld." (s.206)

Under det efterfølgende forcerede og uerotiske samleje (i sofaen fordi "det fysisk bekvemme sceneskift ville mentalt blive for slidsomt, måske uoverkommeligt, stuen her var mere end nok at glemme", s.206) kommer Jutta til at tænke på en oplevelse fra sin barndom. Oplevelsen var én af hendes første erfaringer af voksenverdens dobbelthed. I sin tidlige pubertet overværede hun på sine forældres gård bedækningen af en ko. Denne episode gjorde dybt indtryk på hende, fordi hun oplevede tyrens voldsomme bestigning af koen som et overgreb: "Og hun var gået frem til hovedet for at se om hun rigtigt klagede sig, det var ikke til at høre på lyden fra hendes hals" (s.208). Men da bedækningen/over-grebet var iværksat af hendes far, gårdmanden, som et led i gårdens produktion, var overgrebet alligevel forvirrende acceptabel. Senere opstod et (i dette speciales sammenhæng efterhånden velkendt) øjeblik af intens kontakt mellem Jutta og hendes mor, da moren forklarede hende, at det "gik til på samme måde, når der blev lavet et menneskebarn i en menneskemors mave":

... hendes (moderens) øjne blev anderledes end Jutta nogensinde før og heller ikke siden havde set dem. Hendes mors øjne blev de allerstørste og al-lersorteste, til sidst kun som huller ind i hendes ansigt, mens hun så på hende dér, på sin egen lille pige, som om det var et væsen hun så i en drøm, uden at forstå om det var et uhyre eller en engel. Leif pulede fortsat løs. Som han dog måtte knokle for det. (s.209)

Efter billedet af morens solidarisk indforståede blik på sin (snart voksne) datter, skifter fortællersynsvinklen brat tilbage til den voksne Jutta. Fortælleren skifter direkte fra de uskyldsbetonede barndomserindringer til en kynisk registrering af Leifs vanskeligheder med at komme. De to sceners forbindelsespunkt er temaet: fysisk overgreb. Grunden til at Jutta kommer i tanker om denne episode midt under samlejet med Leif er, at hun oplever hele situationen som et overgreb på sin person. For Leif er ikke i stand til at etablere noget nærvær overfor hende. Det, at de har påbegyndt et samleje, fører dem ikke nærmere hinanden. Tværtimod. I realiteten fungerer samlejet som en gensidig udnyttelse: Jutta tjener som middel til at forstærke Leifs selvfølelse, men han er på sin side blot en anvendelig brik i det idealiserede billede, som hun konstruerer af sin tilværelse.

Det, Leif og Jutta søger i hinanden, er viljen og modet til at overskride deres rolles rammer og blot følge deres umiddelbare længsler. Frigørelse er at turde træde ud af sin rolle og være ingenting. Og Jutta har en enkelt gang tidligere haft det fornødne mod til at slippe sig selv i et hæmningsløst, vildt engangsknald med en anden af gruppens mænd, Gunni:

...fuldkommen hip som hap hvad han ville med hende og hvorfor hun var her, som dengang med Gunni, sådan var hun ved at blive ét med ham Leif ... ham nu fik mere og mere lyst og ligegyldighed af, og det kunne blive ved og blive alt, alt som dengang, hvor hun var ligeså fremmed, ligeså fremmed for den anden og sig selv. ... Han (Gunner) var ikke noget for hende. Det var ikke løgn. (s.210, m.f.)

Da Jutta hen på aftenen fortæller Leif om sidespringet med Gunni, bagateliserer hun tilsyneladende dets betydning: "Han var ikke noget for hende o.s.v.". Men årsagen til denne bagatelisering er, at forholdet i virkeligheden betyder så meget for hende, at det ikke tåler Leifs nyfigne indblanding. Ganske vist var hendes engangsknald med Gunni fuldstændig uforpligtende og altså ligegyldigt. Men det var samtidig frigørende og saliggørende, fordi det var forudsætningsløst og uden personlige forbehold. Jutta og Gunni glemte sig selv under samlejet, og blev "ikke-noget", for hinanden. Et øjeblik af fælles vilje, begær og drift, hvor alting var lige gyldigt. Dette punkt af lyst og ligegyldighed når hun aldrig med Leif. Han "rusker sig" ganske vist ud af nogle af sine egne spændinger, men opnår aldrig at blive "ikke-noget" for Jutta. Og da han bagefter spørger: "Var det godt nok" (s.213), underforstået: var jeg god nok?, opgiver hun håbet om at gengælde hans forelskede blik på fotografiet.

Også i rollen som elsker angler han efter hendes bekræftelse, fordi han er alt for centreret i sig selv til at kunne dele nogen følelser med hende. Men han er fuldt bevidst om det, og tæres op af en følelse af ensomhed og selvhad. Han kan: "...ikke styre fingrene under sin tågede forbitrelse

over at få alt det af hende, ja alt hvad hun kunne give ham og kun en anelse mindre end han kunne ønske. Kun hendes ubeskårne hengivenhed måtte han jo undvære..." (s.247).

Moralen

Efter deres eklatant forfejlede forsøg på at retablere samhørigheden kastes de begge (uden at ville være ved det) ud i moralske skrubler. Ligesom under deres "dobbelte" dialog tidligere på aftenen tør de dog ikke for alvor acceptere forskellen mellem det, de siger, og det, de føler. Skønt Jutta opfatter sig selv som et frit og ansvarligt menneske med fuld kontrol over sit "spil", skammer hun sig over at have været Ivan "utro" og fyldes med selvløse. Og det var i virkeligheden ekskone, Sidse, som Leif tænkte på, mens han sagde smukke ord til Jutta. Også han skammer sig som en hund over hykleriet.

Problemet er, at de begge betragter de moralbegreber, der plager dem som betydningstømte levn fra fortiden. Be-greber, der er forbundet med tidligere generationer, og som Leif og Jutta mener at have fjernet sig fra for længst. Al-ligevel begynder den "gammeldags" bondeanger altså at gnave i dem.

Leif forsøger at overvinde denne følelse ved en monolog, i hvilken han med misantropisk kynisme forsøger at affeje alle værdibegreber som rene illusioner:

... i virkeligheden er vi alene med hver vores liv. Som ingen af os kan få til at hænge sammen med os selv. Derfor vil vi heller ikke kendes ved det. Slet ikke over for andre. ... Vi er fælles om at leve hver vores ikkeliv. Som vi hverken vil eller kan fortælle hinanden noget om. ... Og i virkeligheden er vi da endelig også fælles om at være biologiske væsener med drift. Og med vilje til at slå hinanden ihjel Og frem for alt med kløgt til det. (s.250)

Denne samling floskler er i realiteten konklusionen på romanens politiske og sociale undersøgelse. "Ingen betyder noget for nogen". Dét er, hvad venstrefløjens idealer har udviklet sig til i tidens løb. Jutta er heller ikke i stand til at formulere noget alternativ til denne tanke. Hendes overvejelser handler kun om, hvordan hun skal omiscenesætte aftenens forløb, så det bliver til at holde ud at tænke tilbage på. Og som så ofte før i Smærup Sørensens forfatterskab gør hun det ved bevidst at manipulere med sit sprog: "Hun skulle hurtigst muligt fragtes hjem, hele den forviklede geschichte var brat redet ud og viste sig at være et nemt lille problem." (s.286). Det lykkes hende imidlertid ikke at overbevise sig selv om, at tingene er så ukomplicerede, som hun ønsker, de skal være. For hun véd godt, og her dukker moralbegrebet atter op, at hun med sit

"lille spil", der skulle have været: "intet andet end en ny leg. ... også denne leg ville kunne styre og nårsomhelst træde ud af." (s.52) har skubbet Leif længere ud i ensomheden. Hun har bekræftet ham i, at han ikke kan være noget for andre, og er samtidig selv blevet i sit poetiske projekts umulighed:

At hendes "burde", i de måske ganske få tilfælde hun faktisk havde brugt det, blot havde dækket over hendes "ville", at hun kun tilsyneladende havde handlet med hans mål for øje, indimellem, og i virkeligheden altid havde behandlet ham som middel til sit eget, at det var derfor hun ikke havde gjort andet end at svække ham og samtidig forringet sig selv. ... hvis de havde været rigtigt forenede, hvis hun kun havde villet nøjagtig det samme som hun burde, så var deres møde blevet, ikke nødvendigvis godt, men betydningsfuldt, det var blevet virkeligt (s.290)

Katastrofen

Efter at være vendt hjem til Ivan og Ada genoptager Jutta arbejdet med kærlighedsdigtet, men ændrer nu dets betydning. I første omgang var digtet et forsøg på at sprogliggøre og sublimere hendes kærlighed til Ivan og Ada. Hun forsøgte at realisere kærligheden ved at skrive den. Men efter sit forfejlede "spil" med Leif forsøger hun i stedet at skrive om den kærlighed, der forbandt gruppens medlemmer i '72. Og dette projekt er (selvfølgelig) lige så utopisk som kærlighedsdigtet:

... det lød så hun blev flov. Som skrevet af én der stod udenfor og syntes det var synd for hende. Og hun havde skrevet noget anderledes, og det lød som én der slikkede sig om munden ved synet af sit spejlbillede. ... Først da gav hun op. Så kunne hun ikke skrive den kærlighed. Altså ikke leve den. ... Altså fandtes den ikke. (s.330)

Det er utopisk, fordi disse øjeblikke af betydningsfylde (som tidligere påvist) ligger uden for sprogets rammer. De kan nok sanses, men aldrig formuleres. Og efter at have gjort sig denne erfaring kommer hun voldsomt i splid med sig selv. For hvis hverken den politisk, sociale samhörighed eller kærligheden kan sprogliggøres, hvordan kan de så overhovedet siges at eksistere? Hun begynder at tvivle på sine motiver til at blive sammen med Ivan. Og netop da hun er ved at beslutte sig for at vende tilbage til Leif, fordi hans resignerende og misantropiske livssyn i det mindste er ærligt, indtræffer den begivenhed, der udgør handlingens stigning mod katastrofen.

Motoren i fiskekutteren brænder sammen få timer efter, de har begivet sig afsted på sommerens sejlads. Dette sammenbrud får ikke alene af mekanisk, men også menneskelig karakter. For i stilheden efter motorstøjens ophør, bekender Jutta nattens synder for Ivan, som i forvejen er oprevet over sin fiasko som skibsfører. Motorskaden er et alvorligt knæk på hans drøm om at kunne leve fuldstændig frit og uafhængigt sammen med Jutta og Ada. Men med Juttas bekendelse falder grundlaget for drømmen med ét bort. I dette punkt ender alting, som det hidtil har været for Jutta og Ivan. De låses ikke blot psykisk, men også fysisk over for hinanden: "Han (Ivan) kunne ikke blive fri for uafbrudt at tænke på, at han måtte føle sin krop bevæge sig, føle luften og sollyset, men kunne sgu ikke røre sig, ikke være til." (s.345) Og der skal mindst et mirakel til for at rive dem ud af livløsheden.-Eller en *katastrofe*. Begge dele ind-træffer lykkeligvis i næste nu, da Ada (som har leget alene på kutterens dæk) falder i vandet:

Hun hørte plasket. ... Og hun fulgte ikke straks efter Ivan, i flere sekunder var hun surret fast, bundet og bastet, som var den dom, hun samtidig blev klar over hun havde ventet, ved at fuldbyrdes. Han var sprunget op. Endelig, han kunne komme op. Og han var oppe og kunne fortsætte. Springe i van-det og være til. (s.345)

Med truslen om Ada død indføres der atter nødvendighed og livfuldhed i Ivans liv. Ulykken gør hans personlige følelser betydningsløse, og tvinger ham til at handle fuldstændig instinktivt. Ivan springer i vandet og redder på mirakuløs vis Ada op af fjordens fjorten meter dybe vand. Man kan diskutere denne heltedåds sandsynlighed, men i og for sig er det ligegyldigt. Det væsentlige er, at ulykken handlingsmæssigt bryder Jutta og Ivans fastlåste situation, og fortællateknisk fungerer som et led i fiktion/brud/fik-tion-modellen. Den eneste figur, kærligheden eksisterer som en reel mulighed for, Ada, er endnu ikke forankret i en "voksen" selvfølelse. Hun symboliserer livfuldhed, udvikling og kærlighed. Hun er punktet, hvor "opløsningen af "knuden" kan begynde":

... Ada stod og pillede i enden af et tov, som der ikke var andet, heller ikke andet for hende selv at se. Ada skilte snorene, trevlede op, trak tråde ud, hun forsøgte at løse knuden, ødelægge tovet. Hele hendes lillebitte skikkelse var spændt af grådig lyst. (s.331, m.f.)

Det blev tidligere påpeget, hvordan parallellen mellem romanens åbnings-og slutscene (barnets frygtløse blik op mod himlen) umiddelbart skaber en illusion om handlingsmæssig harmoni. Men det lille lyspunkt, der etableres i romanen i form af Adas figur, skjuler kun nødtørftigt romanens

generelle resignation. Jutta, Ivan og resten af fortællerkoret virker som "støjsendere for hinanden", fordi de ikke magter at se ud over sig selv og deres spil.

Romanens afsluttende scene lader det stå hen i det uvisse, hvorvidt Jutta og Ivans kærlighed kan reddes:

Ivan havde været så smuk, og så storslået ydmyg af sin handling. Det så jeg på ham, for min taknemmelighed gjaldt jo også ham, og vores følelser var strømmet frit, ud af os begge og ind i os begge. Nu var vi spærrede. Allerede forstyrrede hver især og som støjsendere for hinanden. ... Sådan var det endnu klokken seks, tirsdag den toogtyvende april. Altså for snart tre år siden. (s.349, m.f.)

Med dette "endnu" (efterfulgt af datoen for fortælle tiden) lægger fortælleren en tidsmæssig afstand til begivenhederne, der alt efter temperament kan tolkes som positiv og forventningsfyldt eller negativ og resignerende. Jeg er tilbøjelig til at mene, at det er den sidstnævnte mulighed, den definitive resignation fra halvfjerdsernes idealer, der er gældende. At Leifs opgivende bemærkning, "I virkeligheden er vi alene med hver vores liv", bliver stående som en konklusion på halvfjerdsernes drømme og forhåbninger forekommer at være en afgørende renoncering på de politiske idealer. Og resignationen hos *Katastrofe* figurer understøttet af det faktum, at romanen ikke opstiller en decideret forklaring på, årsagerne til venstrefløjens sammenbrud. Den peger blot på forskellene.

I halvfjerdsernes begyndelse arbejdede man sammen på venstrefløjens i et politisk og socialt fællesskab, der byggede på nøglebegreber som solidaritet og socialt og politisk engagement. Firserne var præget af helt andre værdier: Yuppie- og narcissismekulturen dyrkede individet, alle længsler var entydigt orienteret med jeget.

I *Mit danske kød* så vi, hvordan en enkelt figur, Vit, blev flyttet fra samfundets bund til dets top og tilbage igen, uden at den forandredes det mindste. Denne idé er vendt hundredeogfirs grader i *Katastrofe*. I stedet for at flytte en enkelt figur op og ned i det sociale hierarki, indbygges en og samme bevidsthedsform i ti figurer. Og det er der kommet der en flok patetiske og neurotiske selvmordskandidater ud af, der alle flæber sig igennem deres triste hverdag til den olympiske fortællers slet skjulte fornøjelse. Han kender de danske dårligdomme særdeles godt og svælger nærmest hæmningsløst i dem. Tilsyneladende med det formål at synliggøre hykleriet og dobbeltmoralen. Men netop i denne forbindelse virker det som om, Smærup Sørensen spænder ben for sig selv.

For mig at se er Skyum-Nielsen karakteristik af *Katastrofe*, "den dybdeborende generations- skildring, den skånselsløst samtidsroman", mildt sagt misvisende. For *Katastrofe* tegner jo ikke ti reelle menneskeportrætter, den foretager ikke en reel politisk og social statusopgørelse over fir- serne. Dertil er fortælleren alt for distanceret fra sit stof. Og på nær den temmelig matte slutning, der bygger på den skrifttematiske tanke om sproglige og bevidsthedsmæssige værdipunkter undla- der den helt at komme med konkrete bud på nytænkning i forhold til narcissismeproblematikken og halvfjerdsernes forliste politiske idealer.

5. Sammenfatning af specialets resultater

Her på falderebet vil det være passende at sammenfatte og perspektivere specialets resultater.

I 1. kapitel blev den skrifttematiske digtning karakteriseret ved inddragelsen af essays af Niels Egebak, Per Højholt, Hans-Jørgen Nielsen. Følgende begreber blev fremhævet:

-Den skrifttematiske digtning er anti-metafysisk. Vertikaliteten er endegyldigt erstattet af horisontaliteten.

-Begrebet individualitet opgives som en rest af vertikaliteten.

-Man orienterer sig efter værdipunkter ikke værdisystemer.-Sproget er spaltet fra verden, det kan kun eftergøre ver-den, ikke skabe den.

-Bevidstheden er bundet til eksistensen, og udvidelsen af bevidstheden er bundet til sproget.

-Sproget danner uvilkårligt fiktioner.

-Virkeligheden består af uendeligt mange sideordnede planer.

-Man kan forholde sig positivt til sammenbruddet af de traditionelle værdier ved at indtage rollen som "spiller".

Efter det korte rids over den skrifttematiske digtning blev en række særtræk ved Smærup Sørensens forfatterskab gennemgået på baggrund af programartiklen "Status i Exil":

-Forfatterskabet har sit udgangspunkt i halvfjerdsernes sociale og politiske virkelighed, og bygger på et politisk, emancipatorisk projekt.

-Digtningen skal synliggøre samfundets magtstrukturer og angive alternative muligheder for (frigjort) eksistens. Den skal vise frem mod "åbninger"-også uden for sproget.

-Digtningen skal være engagerende og åben for fortolkning; først derved kommer en væsentlig dialog igang mellem læser og forfatter.

-Digtningens fiktioner skal uafslædt brydes for at holde fortællingen igang (fiktion/brud/fiktion-modellen blev opstillet som illustration af dette krav).

Kapitel 2, 3 og 4 indeholdt specialets næranalyser. I *Byggeri* fandtes en klar bevidsthed om magtstrukturernes forkrøbling af de menneskelige relationer. Men romanens figurer (særligt studenter-Johan) viste en stærk vilje til at bryde disse magtstrukturer. Frigørelsesprocessen blev symboliseret af hans arkitektonisk aparte, men menneskeligt ideelle bofællesskab. Fællesskab og solidaritet var nøgleord for det lille "udbrydermiljø". Også sprogligt efterviste *Byggeri* det

revolutionære projekt. Romanen var komponeret som en (temmelig kompromisløs) sproglig byggeproces, der tvang læseren til at forholde sig til fiktionerne. Dens handling var fragmentarisk, og fortælle miljøet og figurerne uvirkeligt skitseagtige. Det helhedsindtryk, som *Byggeri* efterlod, den meget kølige tone og stærkt konstruerede præg, stod i meget stærk kontrast til dens solidariske projekt.

Mit danske kød koncentrerede sig i udpræget grad om skriveprocessen. Kompositorisk var den ikke mindre kompliceret end *Byggeri*, men til gengæld havde den en glasur af humor, der fik det i grunden temmelig bitre bolsje til at glide lettere ned. Den sproglige og bevidsthedsmæssige oprørs-trang kom mest tydeligt til udtryk i fortællerfiguren Vits (fortvivlede og fordækte) skrivi. Skønt han selv bukkede selv under for magtstrukturernes forkrøbling, krassede hans efterladte papirer, "livshistorien", videre i en fjern og historieløs eftertid, der nok kunne have brug for at få grus i maskineriet. I *Mit danske kød* tillagdes skriveprocessen en specifik revolutionær betydning. Magtstrukturernes indflydelse kunne undgås og omgås i skriften, men til gengæld var der en del, der tydede på, at forfatterens tiltro til romanens projekt var vaklende.

Fornemmelsen af vaklen, ja endog resignation, var ikke til at komme uden om i *Katastrofe*. Og anvendelsen af det realistiske formsprog virkede (sandsynligvis i modstrid med dets intention) blot som en ekstra understregning af forfatterens distance til stoffet. Utopien om kærlighedsdigtet forblev uforløst, for Juttas forsøg på at gengive følelsen af kærlighed og samhørighed viste sig at være begrundet af hendes svage selvfølelse. Og hendes indledende øvelser udi lyrikken hævdede op og blev til et ordentligt brød af en roman, der bemærkelsesværdigt nok afkræftede samhørighedsdrømmen. En "*katastrofe*" (i den oprindelige, forløsende betydning) indtraf nemlig ikke for en eneste af romanens fortællerfigurer, og den afsluttende ordløse og mirakuløse redningscene kunne ikke undgå at runge noget hult.

Udviklingstendensen i specialets analyseemner var denne: Den revolutionære drøm i *Byggeri* indskrænkes til kun at omfatte fortællerfigurens personlige frigørelse (igennem skriveprocessen) i *Mit danske kød*, og ender med orienteringsløs resignation i *Katastrofe*.

Konklusionen på det politiske og revolutionære projekt var med Leifs ord at: "i virkeligheden er vi alene med hver vores liv". At rollen som offensiv spiller ikke længere var en reel eksistensmulighed blev bl.a. understreget af, at *katastrofe*-begrebet havde tabt sin oprindelige betydning (som sprogligt og bevidsthedsmæssigt brud i teksten) og kun fandtes som en utopisk erindring. Om at befinde sig på kanten af sproget.

6. Noter

1) Hans-Jørgen Nielsen: Nielsen og den hvide verden, s.19.

2) Niels Egebak: Anti-mimesis, s.8.

3) Citatet stammer fra et interview (Magten baserer sig på fiktioner) med Smærup Sørensen. Interviewet er lavet af Erik Skyum-Nielsen og offentliggjort i dagbladet Information d.24 juli, 1980. Det findes i øvrigt også (lettere udbygget) i Skyum-Nielsens bog: Modsprogets proces (se litteraturliste).

4) Niels Egebak: Anti-mimesis, s.18.

5) Jens Smærup Sørensen i Information, d.24.07.1980: "Min baggrund er en antimetafysik, et forsøg på at nedbryde de fiktioner som hævder sig som gyldige for andet end sig selv."

6) ibid.

7) Niels Thomassen omtaler i artiklen: Fiktion og virkelighed (Fantasi og fiktion), Odo Marquards teori om, at virkeligheden fiktioniseres i moderniteten, og citerer Marquard for flg.:

Man gør ikke mere selv sine erfaringer, man får dem gjort. Derfor beror vores verdens mentale repræsentation (Mentalgestalt) tiltagende på hvad man hører: den bliver til rygter, som-delvis-forvaltes af medierne. Den moderne virkelighed får i tiltagende mål hin halvuvirkelighedens nuance, i hvilken fiktion og realitet ikke kan skelnes fra hinanden. (ibid.)

På baggrund af dette citat og en nærmere gennemgang af det moderne samfunds overvældende sansebombardement, udvikler Thomassen begrebet "virkelighedens fiktionisering", som jeg har anvendt i analysen af *Mit danske kød*.

8) Scenen er en spejling af Platons hulemyte. Myten findes i Staten (se litteraturliste). Den indgår i en dialog mellem Platon og Glaukon og går kort fortalt går ud på følgende: I en underjordisk hule (hvis gang fører op mod sollyset) sidder en gruppe mennesker lænket med ryggen mod hulens åbning. Bag dem brænder et stort bål. De har været lænket på denne måde hele livet og tror derfor, at de skygger og lyde som kastes ind på klippevæggen foran dem er selve

virkeligheden. Skyggerne og ekkoet fra klippevæggen udgør hele deres erfaringsverden. På dette punkt i dialogen opstiller Platon følgende tankeeksperiment: Hvad nu hvis fangerne blev løsladt og fik lov at vende sig mod hulens åbning?-Ville de tro deres egne øjne? Efter en del resoneren kommer Platon frem til det svar, at det ville de efter al sandsynlighed ikke. De ville ikke tro deres egne øjne, fordi dét de så ikke stemte overens med deres erfaringer.

I *Mit danske kød* er udgangssituationen i hule-myten vendt 180 grader. Vit sidder i en bjerghule med ryggen mod klippemuren og ser ud af hulens åbning. Han har, i modsætning til fangerne, levet et helt liv uden for hulen i den "virkelige verden" og er i sin høje alderdom blevet tvunget ind i hulen af "den store ødelæggelse". Ligheden mellem Vits og fangernes situation er, at de verdensbilleder de danner i begge tilfælde bygger på et falsk grundlag. Fangerne har aldrig set andet skyggerne fra virkeligheden, Vit har til gengæld set alt for meget af den og romantiserer konsekvent sit vue over bjergene. Han danner et indre skygebillede, der stemmer lige lidt overens med virkeligheden som fangernes.

9) Motivet er en parafrase over grækernes opfattelse af træer. I antikken beskrev man træer som alfabeter; de var skriftegn, der slog ned i menneskets virkelighed med deres skygge. Smærup Sørensen har koblet denne idé sammen det 20. århundredes rædselsbilleder af kernevåbens ødelæggelseskraft.

10) Såvel den borgerlige dannelsesroman og den senere udviklingsroman interesserede sig især for individet og dets udvikling. De to genrer var bygget op omkring et fast værdisystem, hvis centrum var placeret i en fast jegkerne.

Dannelsesromanen troede på den frie vilje og individets suverænitet og skildrede en fortællerpersonens afsøgning af forskellige tilværelsesmodeller, der alle ledte hen imod en fast identitet (et dannelsesideal) inden for borgerskabets rammer. Under indtryk af naturalismen stillede udviklings-romanen spørgsmålstegn ved denne holdnings gyldighed. Den lagde i stedet vægt på at skildre de sociale og biologisk vilkår som individet voksede op under, fordi disse instanser ansås som afgørende for individets dannelse. Fælles for de to romanformer er imidlertid deres usvækkede tro på, at virkeligheden lader sig entydigt sammenfatte i den store fortælling. Som oftest i form af en række dramatiske højdepunkter fra en fortællerpersons liv, der udvalgt og redigeret af romanens enerådende forfatter.

Mit danske kød hentyder gentagne gange til den danske udviklingsroman (særlig Pontoppidans udviklingsroman Lykke-Per (1898-1904)). Vits "livsforløb" er ligesom Lykke-Pers præget af ydmygelser, nederlag, fejlslagne planer og mislykkede kærlighedsforhold, men pga. Smærup Sørensens skrifttematiske holdning om, at det moderne jeg ikke kan være forankret i et samlende

personlighedscentrum, kommer han kommer end ikke i nærheden af den personlige afklaring, som Per-trods alt-opnår.

11) I Svend Erik Larsens artikel, ...Et åndepust på spejlglas. Om krop, identitet, fantasi og masse (Fantasi og fiktion, s.271), formuleres identitetsdannelsen således: "En ... krop med bevidsthed om sig selv kan sige "jeg". Og når den gør det, har den både angivet et sted, et "her" hvorfra der tales, og på samme tid åbnet for tidsdimensionen, for der må også underforstås et "nu" hvori der tales. En sådan subjektiv, kropslig tilstedeværelse i tid og rum er en personlig identitet, foregrebet i fødsels første-og største-vræl."

12) Ledemotivet med solen/bolden er en parafrase af en anden analogi i Platons Staten. I Staten er solen lig med det godes idé. Solen betydning i sanseverdenen svarer til det godes idé i tankeverdenen. Solen lyser for mennesket, og giver det godes idé sandhedsværdi.

13) Monas svar på dette spørgsmål er en direkte parallel til Ellens kugle-kegle-billede i *Byggeri*: Social og politisk solidaritet kan nedbryde samfundets magtstrukturer. Men det indebærer at man - i demokratisk fællesskab - i første omgang udgrænser de herskende magtstrukturer og dernæst formulerer nogle alternativer til dem.

14) Erik Skyum-Nielsen: Indsigtens lykketræf. *Information*, d.27 oktober, 1989.

15) I et interview med Marianne Rosen og Frederik Stjernfelt udtalte Smærup Sørensen: Der er ingen der i dag vil påtage sig en skæbne. *Information*, d.22 december, 1989: "...er denne trang til utopisk moral noget generationstypisk for din generation?-Nej, det gælder kun de personer jeg fortæller om ... det er ikke en generationsroman på den måde! Den er blevet modtaget sådan?-Ja, men det er ikke tilfældet. Det utopiske er ikke noget generationstypisk."

16) En forfrossen narcisse dukker frem i teksten, umiddelbart før Leif og Jutta træder indenfor i Leifs parcelhus: "Og hun omtalte smilende narcisserne, hvis fornemt sluttede hylstre var ved at gennemtrænges af en kuldkær gulnen." (s.53) Dermed er det allerede svagt antydnet, hvad deres samtale kommer til at dreje sig om.

7. Litteratur af Jens Smærup Sørensen

- "Andersen", in: Kritik nr.14. Fremad, 1970.
- Udvikling til fremtiden, Gyldendal, Kbh. 1971.
- George O'Manneys endeligt. Otteogtyvende bog af Huset O'Manney. En roman fra det gamle Boston, Jorinde og Joringel, 1971.
- "Status i Exil", in: Exil nr.1. Vintens Forlag, Kbh, 1972
- At ende som eneboer, Arena, Viborg, 1972.
- Gøremål, Arena, Kbh. 1973.
- Tydelig, Foreningen for Boghåndværks Tekstserie, 1974.
- *Byggeri*, Arena, Viborg, 1975.
- 13 stykker af en drøm, Arena, Viborg, 1976.
- Skoven nu, Arena, Viborg, 1978.
- Fortryllelse, Jorinde og Joringel, Viborg, 1979.
- *Mit danske kød*, Arena, Viborg, 1981.
- En musikers bestemmelse, Arena, Viborg, 1982.
- Det menneskelige princip, Gyldendal, Kbh., 1985.
- Svineavl, Teaterforlaget DRAMA, Graasten, 1985.
- Resultatet, Teaterforlaget DRAMA, Graasten, 1985.
- Smærup Sørensen, Jens (red.): Danske omgivelser. Topografisk antologi, Gyldendalske Boghandel, Værløse, 1985.
- Lyset over Skagen, Redaktion Arena, Viborg, 1986.
- *Katastrofe*, Gyldendal, Viborg, 1989.

Litteratur om Smærup Sørensen, teori, metode og artikler

Brostrøm, Torben: "De gales by", in: Fantasi og dokument. Litteraturen og firserne, Gyldendal, Viborg 1984.

Brostrøm, Torben: "Jens Smærup Sørensen", in: Danske digtere i det 20. århundrede, bind 5, s.227, G.E.C.Gads Forlag, 1982.

Egebak, Niels: "Skrift, subjekt, fiktion", in: Skrift, subjekt, fiktion, Arena, Viborg 1980.

Egebak, Niels: Anti-mimesis, Arena, Kbh. 1970.

Egebak, Niels: Galskabens metoder, Arena, Viborg, 1988,

Freud, Sigmund: "Om indførelsen af begrebet narcissisme", in: Sigmund Freud. Metapsykologi 1. (red.: Andkjær Olsen, Ole m.fl.), Hans Reitzel, Kbh., 1983.

Grøngaard, Peder: Det danske tv-spil, Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, Kbh. 1988.

Hagedorn Thomsen, Hans: Litterær tid, Odense Universitets-forlag, Odense 1990.

Holst, Lisbeth m.fl.(red.): Frigørelse. Humaniora, digtning og sprog, Forlaget GMT, Gylling, 1981.

Højholt, Per; Lundbye, Vagn og Smærup Sørensen, Jens (red.): Spurvens vilje, Arkiv for ny litteratur, Viborg, 1980.

Højholt, Per: Intethedens grimasser & Cézannes metode, Schønberg, Kbh. 1985.

Hørlych Karlsen, Hugo: Skriften, spejlet og hammeren, Borgen, Holstebro, 1972.

Illeris, Knud m.fl.: Ungdomspsykologi, Unge Pædagoger, Kbh., 1982.

Jensen, Jørgen Bonde: Oprøret i 68, Babette, Kbh., 1988.

Jensen, Jørgen Bonde & Nicolaisen, Karen (red.): Romanen som offentlighedsform. Studier i moderne dansk prosa, Gyldendal, Kbh. 1977.

Jensen, Jørgen Bonde: "Jeg er her allerede. Københavns hovedbanegård", in: Mit navn er bare og andre essays. Modernitetens æstetik i praksis, Tiderne skifter, Kbh. 1984.

Johansen, Jørgen: Virkeligheden i bevægelse. Stemmer og temaer i kulturdebatten efter 1945, Gyldendal, Gylling 1987.

Kværndrup, Sigurd m.fl.: Samlerens antologi, bind 11. Samlerens forlag, Kbh. 1975.

Maatje, Frank C.: Der dobbelroman, Wolters-Noordhoff n.v. Groningen, 1968.

Madsen, Peter: "Afmagt og utopi-Temaer i Jens Smærup Sørensens forfatterskab", in: Danmark 1965-1975. Linjer i nordisk prosa, Bo Cavefors Bokförlag, Lund, 1977, s.315-333.

Michelsen, Knud: Digter og storby, Tabula/Fremad, Viborg, 1974.

- Nielsen, Hans-Jørgen: Nielsen og den hvide verden, Borgens Forlag, Herning, 1968.
- Pedersen, Bertel: Parodiens teori, Berlingske forlag, Viborg, 1976.
- Platon: Staten, Hans Reitzel, Viborg, 1975.
- Ravn, Ole: Dansk litteratur 2. 1945-80. Brydninger og tendenser, Gjellerup, Kbh. 1976.
- Schmidt, Povl: Indføling og afstand, Rosinante/Munksgaard, Viborg, 1989.
- Schnack, Asger: Portræt. 40 danske digtere efter 1968, Gyldendal, Gylling 1981.
- Schou, Søren (red.): 60'ernes danske kritik, Munksgaard, Kbh., 1970.
- Skirbekk, Gunnar & Gilje, Nils: Filosofihistorie (bind 1), Universitetsforlaget, Bergen, 1987.
- Skyum-Nielsen, Erik: Modsprogets proces, Arena, Viborg, 1982.
- Skyum-Nielsen, Erik: Hinsides realismen, in: Luftskebet nr.3, 1982, s.12-25.
- Sonne, Harly & Rosenbaum, Bent: Fiktion og galskab, in: Kritik nr.73, Kbh. 1985.
- Sonne, Harly: "Den reflektive fiktion. Om Svend Åge Madsens tekstarbejde", in: Kritik nr.33, Kbh. 1975.
- Svejgaard, Erik & Thobo-Carlsen, John: Fantasi og fiktion, Odense universitetsforlag, Viborg, 1989.
- Thielst, Peter: Narkissos og Ekko. Narcissisme og narcis-sismeteori, Hans Reitzels Forlag, Kbh., 1989.
- Thule Hansen, Vagn: "Klods Hans i den vide verden-Om Jens Smærup Sørensens forfatterskab", in: Kursiv, årg.19, nr.2, 1981, s.48-52.

Resume

I specialet analyseredes tre romaner af Jens Smærup Sørensen: *Byggeri*, *Mit danske kød* og *Katastrofe*. Der indledtes med et teoretisk afsnit, hvor den skrifttematiske digtning og sprogholdning blev gennemgået i store træk. Udgangspunktet var tre essays af henholdsvis Per Højholt, Hans-Jørgen Nielsen og Niels Egebak: *Intethedens grimasser*, *Nielsen og den hvide verden* og *Anti-mimesis*.

Tressernes og halvfjerdsernes industrialiserede velfærdssamfund dannede den politiske og sociale baggrund for skrifttematikken. Da skrifttematikken slog igennem, havde man i årevis skrevet om omkostningerne ved industrialiseringen, i konfrontationsdigtningen og nyrealismen, men ud fra en revisionistisk grundholdning. Skrifttematikens grundholdning var revolutionær. Skrifttematikkerne kritiserede konfrontationsdigtningen og realismens for at være centreret i en forældet tiltro til digterjeget. I skrifttematikken stod sprogarbejdet i centrum, men digterne forsøgte at afmytologisere digtningen. Man skrev således hellere "tekster" end "digte". Ludwig Wittgensteins bon mot, "Mit sprogs grænser betyder min verdens grænser", benyttedes som et koncentrat af holdningen om, at sproget var afgørende for dannelsen af den menneskelige bevidsthed.

Digtningen blev afpersonaliseret, og man opgav enhver rest af de metafysiske forklaringsmodeller. Sproget og virkeligheden var endegyldigt spaltet, og erfaringsverdenen blev opfattet som "kaotisk, regelløs og fragmentarisk" (Hans-Jørgen Nielsen). Man forsøgte at eftervise denne holdning i digtningen enten igennem kaotisk usammenhængende tekster eller såkaldt "konkrete" digte, der grafisk forsøgte at eftervise det, de handlede om. Skrifttematikkerne mente, at virkeligheden var blevet spaltet i en lang række af del-virkeligheder eller spil. Og mennesket var heller ikke længere forankret i én, men utallige identiteter eller roller. Hans-Jørgen Nielsen opfordrede til, at det moderne menneske påtog sig rollen som "spiller" og (i modsætning til den naive, der godtroende overholder spillets regler, og outsideren, der holdt sig uden for banen) og gik aktivt ind i spillet. Digtningen skulle iscenesættes, på en sådan måde at iscenesættelsen blev synlig (og dermed nedbrudt) for enhver.

I essayet *Status i Exil*, der blev offentliggjort kort efter debuten med digtsamlingen *Udvikling til fremtiden*, fastslog Smærup Sørensen sit tilhørsforhold til skrifttematikken. Han beskrev sin digtning som anti-metafysisk og definerede sproget som en samling fortællinger, det gjaldt om at bryde. For eksempel ved at skrive dem sammen så de afslørede hinanden og "synliggjorde deres arkitektur" for læserne. I denne proces dannedes mønstret fiktion/brud/ fiktion i teksten, og det var bruddet, der var det væsentligste punkt. Her fandtes det katastrofiske øjeblikke, hvor alting brød sammen og begyndte påny; alle betydninger var fluktuerende. Pointen ved denne skriveproces var, skrev Smærup Sørensen, at læseren blev tvunget til at forholde sig (kritisk) til

tekstens fiktioner, i og med han/hun til stadighed blev præsenteret for deres negationer. Dette: at tvinge teksten og læseren til noget de ikke selv ville være kommet til, var et grundprincip hos Smærup Sørensen. Hans digtning byggede for en stor dels vedkommende på politiske overvejelser. Teksten og sprogets fiktioner skulle brydes fordi, de var bærere af samfundets magtstrukturer. Det blev endvidere påpeget, hvorledes bruddene i fiktionen (de katastrofiske øjeblikke) var nøje forbundet med en emancipatorisk idé, der bl.a. udmøntede sig i to konkrete muligheder for frigørelse. Den ene inden for kærligheden, den anden i kropslige sansninger. Kapitlet om *Byggeri* indledtes med en kompositionsanalyse, der påviste hvordan den strenge symmetri i romanens komposition, blev skjult bag et tilsyneladende fragmentarisk og uoverskuelig handlingsvirvar. Tidens gang blev markeret ved en række tidsangivelser, der kun vanskeligt kunne anvendes til at fastslå handlingernes kronologi. Og sløringen af tidens gang blev understreget af fortællerfigurerne (næsten) konsekvent gennemførte indre monolog. Tiden spillede tilsyneladende ingen rolle for fortællerne. Fortællererne sagde således aldrig "i går", "i dag", "for et år siden", men "for noget tid siden", "engang" og lignende. Den nære sammenfletning af fortællerfigurerne udviklingsforløb blev brat afbrudt ved den enes død. Men herved blev slutpunktet i den tilbageværende handlingsstreng fremhævet. Der blev tilstræbt en form for harmonisk afslutning på handlingsstrengene.

I næranalysen af *Byggeri* blev det påvist, hvordan Smærup Sørensens skrifttematiske holdninger manifesteredes i romanens miljøer. Handlingen foregik i en anonym storby. Naturen og omgivelserne havde et diffust, uvirkeligt og ube-stemmeligt præg.-Der skelnedes dog tydeligvis imellem et landbomiljø og et storbymiljø. Og mellem en fortid og en nutid. Fortiden var forbundet med landbomiljøet og nutiden med storbyen. Landbomiljøet var organiseret omkring nogle hierarkiske magtstrukturer, der ikke levnedede meget plads til individet. Ethvert tilløb til oprør mod autoriteterne blev straffet omgående og yderst håndfast. Landbomiljøets magtstrukturer blev ført videre i det moderne industrisamfund. Men de blev usynliggjort af magthaverne. Fortællerne følte sig ufri, men var ikke (som før i tiden) i stand til at afgøre, hvilke instanser der manipulerede deres tilværelse. Fælles for dem gjaldt det, at de forsøgte at frigøre sig fra magtstrukturerne. Den ene, journalisten, i sit arbejde som journalist. Han bukkede imidlertid fysisk og psykisk sammen, da han påbegyndte en stærkt kritisk artikelserie om to spionagefirmaer OYED og ØRET (en handlingsmæssig parallel til den skrifttematiske holdning om, at tekstens fiktioner skulle synliggøres). Den anden, studenten, byggede et hus i udkanten af byen (og tog et skridt tilbage i retning af landbomiljøet). Bofællesskabet dannede rammen om et ideelt politisk, arbejdsmæssigt og socialt bofællesskab, som udgjorde romanens utopi om en tilværelse frigjort fra magtstrukturernes indflydelse.

Mit danske kød adskilte sig med sin groteske og satiriske humor markant fra Byggeris "dødsensalvorlige" tone. Kompositionsanalysen viste, hvordan romanen var konstrueret som en æskefortælling med tre æsker. Handlingen udspillede sig i en fortid i Danmark i sidste halvdel af det tyvende århundrede, en nutid, umiddelbart efter en altødelæggende atomkrig og endelig en fremtid, knap fyrre år efter krigen. Romanens symbol på skriveprocessens fascinerende og frigørende kræfter var krigens ødelæggelseskraft. De udstrakte ødelagte landskaber der mødte fortællerfiguren, Vit, efter krigen, var et udtryk for tabula rasa. Tavlen var udvisket, og parat til at blive skrevet videre på. Og det gjorde den olympiske fortæller bl.a. ved at udnytte traditionen. Det blev påvist, hvorledes romanen kalkerede udviklingsromanen og parafraserede Platons hulemyte. Den tragiske fortællerfigur, Vit, fungerede som basis for en afprøvning af forskellige bevidsthedsformer. Han indeholdt ikke én, men mange forskellige personlighedstyper, og blev ført fra samfundet bund til dets top og tilbage igen. Uanset hvilket trin på den sociale rangstige han befandt sig på, gjaldt det, at han blev manipuleret af magtstrukturer. Skønt han forsøgte at indtage rollen som spiller, var han uhjælpeligt en brik i uoverskueligt spil. Magten havde usynliggjort sig mere effektivt end nogensinde tidligere ved at forklæde sig i de religiøse traditioner. Trods humoren var *Mit danske kød* en del sortere i sin vurdering af mulighederne for frigørelse. Vit fandt kun ganske kortvarigt et fristed for magtstrukturerne i forelskelsen og i skriveprocessen. Konklusionen på romanens frigørelsesdrøm var en halv renoncering. Det var muligt at opnå frigørelse, men kun i korte øjeblikke, som vel at mærke lå uden for (normal)sprogets grænser.

Katastrofe signalerede umiddelbart en positiv vending i forhold til denne udviklingslinie, men viste sig at være den hidtil mest tilisede roman. Her var stort set alle muligheder for frigørelse udtømt. Romanen var skrevet i et formsprog, der til forveksling lignede realismens. Kompositionsanalysen påviste, hvordan romanen var komponeret som en æskefortælling med én gennemgående fortællerfigur, Jutta, og ti indskudte fortællinger. Lighederne mellem *Katastrofes* og det klassiske dramas komposition blev påpeget. Og romanen blev beskrevet som et "kørværk" for ti fortællerstemmer pga. den konsekvente kronologiske parallellitet mellem fortællingerne. Dernæst blev romanens ydre ramme, drømmen om et "ægte" digt om kærlighed, gennemgået nærmere. Det viste sig, at digtet var et applikat; et ydre skjul for romanens virkelige intension: Så nærgående som muligt at skildre ti figurer i deres dagligdag ved en "aflytning" af deres indre monolog. De ti fortællinger viste, hvorledes halvfyrdsernes politiske solidaritet var blevet erstattet af narcissismekulturen i løbet af firserne. Romanen angav ingen deciderede forklaringer på denne forandring, den beskrev blot dens tilstedeværelse igennem fortællerfigurerne grænseløse egoisme. Den afsluttende redning af Ada, Juttas lille barn, var et (romantisk) symbol på, at kærligheden og frigørelsen fortsat fandtes. Men det var vanskeligt at opfatte scenen som et

seriøst bud på nytænkning pga. romanens overvældende pessimisme på fortæller-figurenes vegne. Den kom til at fremstå som en påtvungen lykkelig slutning, som end ikke romanens olympiske fortæller havde tiltro til. Romanen foretog ikke en vending imod frigørelse, men vendte og drejede blot sine figurer foran læseren. En *katastrofe* i den positive betydning af ordet, som titelbladets citat lagde op til, fandt ikke sted.