

Indhold

Indledning.....	1
Rekonstruktioner I: Den elskede.....	5
Imago.....	6
Stemmen.....	19
Skriften.....	26
Rekonstruktioner II: Den anden og vær(d)en.....	30
Sig selv som en anden.....	31
Arkanum.....	39
Urbi et orbi.....	51
Konklusion.....	60
Bibliografi.....	68
Summary.....	70

Indledning

Denne opgaves indfaldsvinkel er litteraturhistorisk, dvs. en komparativ-analytisk tilgang til litteraturen, der korresponderer med de refleksioner over den komparative litteratur, Susan Bassnett indleder sin kritiske gennemgang af dennes historie med:

Sooner or later, anyone who claims to be working in comparative literature has to try and answer the inevitable question: What is it? The simplest answer is that comparative literature involves the study of texts across cultures, that it is interdisciplinary and that it is concerned with patterns of connection in literatures across both time and space.¹

I Michel Foucaults (diskurs)analyse er ophævelsen af bogens og *oeuvre*s enhed et imperativ; disse repræsenterer den mest umiddelbare og definitive form for afgrænsning, og problematiseringen af gyldigheden af denne afgrænsningspolitik er derfor essentiel for den litterære emancipation: "C'est que les marges d'un livre ne sont jamais nettes ni rigoureusement tranchées: par-delà sa configuration interne et la forme qui l'autonomise, il est pris dans un système de renvois à d'autres livres, d'autres textes, d'autres phrases: noeud dans un réseau."² Korpus vil være en række komparative analyser af Marcel Prousts *À la Recherche du temps perdu* (1913-1927), Orhan Pamuks *Den sorte bog* (1990) og Haruki Murakamis *Trækopfuglens krønike* (1997), dvs. tekster, der er blevet klassificeret som tilhørende henholdsvis et modernistisk og et postmodernistisk (roman)register. Der er i sagens natur tale om en selektiv analyse, idet de analyserede passager betragtes som signifikante ikke for teksterne i deres helheder, men som demonstrationer af en bestemt virkelighedsgengivelsesteknik. Disse romaner er bundet sammen af et kompliceret net af (forskell)igheder, hvor forskellene, af hvilke det epokale skisma mellem Proust henholdsvis Pamuk og Murakami er allerede nævnt, nok er mere indlysende end lighederne. De tre romaner er således blevet til i tre forskellige kulturkredse, der adskiller sig markant fra hinanden, hvad enten man ser på områdernes reelle, geografiske placering eller på deres mentale såvel som reelle kultur- og realhistorie. Alene mellem de tre sprog er der en verden til forskel. Men der er også et stort antal ligheder, ligheder i det store og i det små, der sammenfletter de tre tekster, der således også kommer til at dække over hinanden, til at indhylde hinanden. Disse ligheder kan bedst

¹ Susan Bassnett, *Comparative Literature: A Critical Introduction*, Blackwell, Oxford, 1993, p. 1.

² Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969, p. 34.

karakteriseres ved den wittgenstein'ske forståelse af begrebet "familieligheder".

Lighederne mellem de tre tekster er således både transepokale og transkulturelle, men de er først og fremmest transtekstuelle. Gérard Genette, der definerer transtekstualitet, tekstens tekstuelle transcendens, som "tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes",³ skelner i *Palimpsestes* (1982) mellem fem transtekstuelle relationstyper:

- 1) Intertekstualitet, dvs. samtidighed mellem to eller flere tekster, fx ved inkorporation af citation, plagiat og allusion.
- 2) Paratekstualitet, dvs. den interne forbindelse mellem teksten og dens paratekst, der er en fællesbetegnelse for en mængde forskelligartede allo- og autografiske fænomener, fx titel, noter, illustrationer og bogomslag.
- 3) Metatekstualitet, dvs. den kommenterende forbindelse mellem tekster, hvor en tekst uden nødvendigvis at nævne eller citere en given tekst forholder sig (kritisk) til denne.
- 4) Hypertekstualitet, dvs. en tekst, der forener en tekst B, hyperteksten, med en tidligere tekst A, hypoteksten, på en måde, der ikke er kommenterende. Ergo er hyperteksten et mere eller mindre evident derivat, affødt af, og koblet til, en (eller flere) antetekst(er), dens hypotekst(er). Denne form for transtekstualitet kan endvidere artikuleres i imitation (indirekte transformation) og (direkte) transformation.
- 5) Arkitekstualitet, dvs. mængden af generelle og transcendent kategorier, fx diskurstyper, fremstillingsmåder og litterære genrer, den enkelte tekst udspringer af.

De transtekstuelle relationer, der eksisterer mellem de tre romaner, er tydeligvis først og fremmest af hypertekstuel og intertekstuel karakter.

Frederik Tygstrup tager i sit bidrag til konciperingen af en egentlig morfologi for den gruppe af romaner, han benævner "monstrøse",⁴ afsæt i den analysemode Antoine Compagnon udvikler i sin studie i *À la Recherche du*

³ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Éd. du Seuil, Paris, 1992, p. 7.

⁴ Frederik Tygstrup, "Den monstrøse roman", in *På sporet af virkeligheden*, Gyldendal, København, 2000, p. 15.

temps perdu, og applicerer den på hele den monstrøse kategori som sådan.

Tygstrup konkluderer i sin parafrase af Compagnon:

For at begribe det projekt, som tager form i Prousts roman, må vi ifølge Compagnon betragte den som udsprunget, ikke af en homogen og velafgrænset kulturel sammenhæng, men af et brud, en overgang mellem to verdener og to grundlæggende forskellige måder at tænke på. Prousts roman tilhører ikke én af disse to verdener, men er omvendt betinget af netop diskontinuiteten mellem dem i det enestående og umiskendeligt proust'ske forsøg på at bygge hen over den voksende kløft mellem det nittende og det tyvende århundredes mentale og materielle universer.⁵

Om end romanerne har en række iøjnefaldende fællestræk, er det ikke påstanden, at de alle er "monstrøse"; til denne specielle kategori henregnes kun Prousts værk, og mit ærinde er i øvrigt ikke taksonomisk. De synes dog alle at dele de grundvilkår, Tygstrup skitserer i det ovenstående. Det er således evident, at Pamuks og Murakamis værker hver især udspringer af "to verdener og to grundlæggende forskellige måder at tænke på", og at netop diskontinuiteten mellem disse, er afgørende for romanernes udformning. Fragmenteringen og den deraf følgende nærmest monadologiske konstruktion af romanerne og deres verdener er i det inderste af dette forhold. Romanerne er hver især en oversættelse, en gengivelse af et distinkt rum, knyttet som de er til storbyerne Paris, Istanbul og Tokyo. Som Britta Timm Knudsen konstaterer, så er stedet og kroppen "de koordinater, som en rumlig identitet må koncentrere sig om."⁶ Således er perceptionen af byens steder og den menneskelige krop et væsentligt element i den virkelighedsgengivelse, romanerne præsenterer, og det er disse eksistens- og perceptionsrelaterede identitetskonstituerende transtekstuelle topoi, der vil blive undersøgt i det følgende.

⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁶ Britta Timm Knudsen, "Fænomenologi og topofili", in *Passage* 31/32, 1999, p. 78.

Rekonstruktioner I: Den elskede

Lighederne mellem de tre tekster manifesterer sig ikke kun i det syntaktiske overfladeniveau, men også i det semantiske dybdeniveau. De semantiske investeringers similariteter er aflejret i forholdet til den elskede, hvorfor den semantiske analyse må koncentrere sig om dette forhold. Synsvinklen i *Den sorte bog* er, fortrinsvis, personbundet, idet den fænomenale verden, inklusive Rüya, (er)kendes via Galips oplevelse af denne, hvorimod Galip selv observeres fra et olympisk synspunkt (i *À la Recherche du temps perdu* og

Trækopfuglens krønike er der tale om en traditionel jeg-fortæller); det er således protagonistens perceptioner, der konstituerer (re)præsentationen af "den anden", hvorfor disse, perceptionerne, påkalder sig opmærksomhed. Rüyas eksistens gestaltes i *Den sorte bog* via tre prægnante tilstedeværelsesmarkører: "billedet" (Galips observation af den sovende Rüya i den indledende passus), "stemmen" (Galips telefonsamtale med Rüya senere samme dag) og "skriften" (Rüyas afskedsbrev).

Imago

Kun én gang i *Den sorte bog* gestaltes Rüya som krop, nemlig i åbningssekvensen, hvor Galip betragter hende, mens hun sover:

I det bløde varme mørke, under det blåternede vattæppes skyggefulde dale og blå bløde højdedrag, som strakte sig fra hovedgærdet til fodenden af sengen, lå Rüya udstrakt på maven og sov. Udefra trængte vintermorgenens første lyde ind: Biler og gamle busser, der med mellemrum kørte forbi, det hule dunk fra *salep*-sælgerens kobberkande, som han hele tiden løftede op fra fortovet og satte ned igen, og vagtens fløjte fra *dolmush*-holdepladsen, hvor han prøvede at holde en vis orden i køen. Vinterlyset, som de mørkeblå gardiner fik til at virke blegere, sivede gråtungt ind i værelset. Endnu søvndrukken betragtede Galip sin kones hoved, der stak op fra det blåternede vattæppe: Rüyas hage var dybt begravet i hovedpudens dun. Over pandens hvælving lå der noget skræmmende uvirkeligt, som gjorde, at man nysgerrigt og bekymret prøvede at aflæse de forunderlige ting, der i dette øjeblik foregik dybt inde i hjernen. "Hukommelsen," havde Celâl skrevet i en af sine artikler, "er en have." "Rüyas haver, alle Rüyas haver ..." havde Galip tænkt dengang, "tænk ikke på dem, ikke tænke på dem, du bliver bare jaloux!" Men Galip betragtede sin kones pande og han tænkte.⁷

Afsnittets første del, hvor fortællingen kontinuert behandler hverdagsuniverset, er en pastiche på den indledende passus af *La Prisonnière* (1923):

⁷ Orhan Pamuk, *Den sorte bog*, overs. Henning Goldbæk, Lindhardt og Ringhof, København, 1998, p. 11.

Dès le matin, la tête encore tournée contre le mur et avant d'avoir vu, au-dessus des grands rideaux de la fenêtre, de quelle nuance était la raie du jour, je savais déjà le temps qu'il faisait. Les premiers bruits de la rue me l'avaient appris, selon qu'ils me parvenaient amortis et déviés par l'humidité ou vibrants comme des flèches dans l'aire résonnante et vide d'un matin spacieux, glacial et pur; dès le roulement du premier tramway, j'avais entendu s'il était morfondu dans la pluie ou en partance pour l'azur.⁸

Stilistisk synes der i *Den sorte bog* at være tale om en adoption af det proustianske idiom, dets billedgenerøsitet, dets klang og rytme, karakteristika, der ansætter (d)en umiskendelig(e) (værk)tone. Fortællingens ydre rammer er ligeledes kongruente: protagonisten befinder sig i begge tilfælde i sengen, og mens den tidlige morgen ligeledes i begge tilfælde accentueres, er vinteren, der i *Den sorte bog* ekspliciteres, i *La Prisonnière* implicit.⁹ Udover disse relative tids- og stedsmæssige overensstemmelser korresponderer de i situationerne fremtrædende percepter og perceptionsfremstillinger: visuelt fremhæves "des grands rideaux de la fenêtre" og "de mørkeblå gardiner" oven over, og gennem hvilke henholdsvis dagslysets og vinterlysets farvebilleder fremkommer; i begge tekstudsnit er farven "[himmel]blå" endvidere den eneste kromatiske indikation. Auditivt registreres henholdsvis "[l]es premiers bruits de la rue" og "vintermorgenens første lyde" (imitationen fører her til næsten bogstavelig citation), der forbindes med "le roulement du premier tramway" og "[b]iler og gamle busser, der med mellemrum kørte forbi".

Mens den ventende hverdag beskrives i malende, nærmest lyriske vendinger, er der i situationen indlagt en cæsur, der udpeger Rüyā som radikalt forskellig fra det homogene rum, hun er situeret i. (På det formelt syntaktiske niveau markeres cæsuren af skilletegnet 'kolon'). Cæsuren, der

⁸ Marcel Proust, *La Prisonnière*, in *À la Recherche du temps perdu V*, Gallimard, (coll. Folio), Paris, 2001, p. 3.

⁹ Det antages, at den årstid, der i Paris er kendetegnet ved, at luften enten er tynget "par l'humidité" eller er "glacial et pur", er vinteren. Endvidere oplyses det efterfølgende, at Albertine og Marcel i en ikke fjern, men ej heller nys forgangen fortid er vendt tilbage til Paris fra sommeropholdet i badebyen Balbec, hvilket underbygger årtidsbestemmelsen.

fremkommer som en udtrædelse af pragma,¹⁰ en midlertidig suspension af det gængse deskriptionsapparat, foranlediges af Galips blik, der fikseres på den sovende Rüya. Hendes manifestation midt i det perceptive felt unddrager sig enhver beskrivelse; de ganske få koordinater, der gives, placerer hende udstrakt på maven på sengen med kun hovedet stikkende op fra under det blåternede vattæppe, der indhylder resten af hendes legeme, hvis konturer derfor udelukkende indiceres af dynens topologi. Ansigtets fysiognomi berøres ikke, og kun pandehvælvingen, der rejser sig som et umælende og foruroligende mausoleum i det idylliske vinterlandskab, nævnes. Denne udpegning konstituerer Rüya som begærsobjekt, men immanent i udpegningen er samtidig demonstrationen af hendes utilnærmelighed; hun opnår netop sin status som begærsobjekt på grund af den diskontinuitet hendes hermetiske fiksitet frembringer i det perceptive rums kontinuum.

Fremstillingen af Rüya – det eneste billede romanen rummer af hende – er således ikke (ind)gribende, men en rent figurativ repræsentation, en monosensorisk, visuel registrering, hvor kun det eidetiske plan er aktivt, eidetisk forstået som det rent "overfladiske" billede frataget dybdeskabende kvaliteter så som farver, lys og skygge,¹¹ hvorved den visuelle distance forstærkes, idet netop denne visuelle fremstillingstype ifølge Alain Robbe-Grillet er synets primære positive funktionsmodus til fremhævelse af afstande: "Le regard apparaît aussitôt dans cette perspective comme le sens privilégié, et particulièrement le regard appliqué aux contours (plus qu'aux

¹⁰ Per Aage Brandt, "Efterskrift", in Algirdas-Julien Greimas, *Om det ufuldkomne*, Basilisk, Århus, 1999, p. 74. Brandt beskriver frakturen mellem hverdagsuniverset og det æstetiske via et koordinatsystem, hvor y-aksen afspejler rummets udstrækning ("eks-tension") og x-aksen dets nærhed og intensitet ("in-tension"): "Ved en vis intensitet bliver det visuelle taktilt ('blændende'), og den visuelle distance ('eks-tensitet') forsvinder; mens det visuelle, udstrakte, Descartes' *res extensa*, bliver et rent billede, når det – som et landskab – distanceres og af-intensiveres. Den pragmatiske, diskrete tingsverden svarer til moderate værdier på begge akser og dermed en stabil forbindelse mellem (ekstensiv) figurativitet og (intensiv) dynamik ved ikke-æstetiske, trivielle og kategoriserbare brugsgenstande." Galips perception af Rüya svarer til en lav y-værdi og en høj x-værdi.

¹¹ Cf. Algirdas-Julien Greimas, *De l'imperfection*, Pierre Fanlac, Périgueux, 1987, p. 29. Greimas plæderer i sin analyse af Italo Calvinos *Palomar* (1983) for "et sansningens hierarki" inden for det visuelle område: "Cependant, même sur cette dimension sensorielle, une hiérarchie des sensations est admise, le palier eidétique étant considéré comme le plus superficiel, suivi du chromatique, la lumière se situant au niveau le plus profond de ce genre de perception esthétique."

couleurs, aux éclats, ou aux transparences). La description optique est en effet celle qui opère le plus aisément la fixation des distances: le regard, s'il veut rester simple regard, laisse les choses à leur place respective."¹² Det (still) billede, der tegnes af Rüya, forlener hende med samme grad af *Unheimlichkeit*, der sædvanligvis knytter sig til stillebenet;¹³ hun fremstår intakt og distant, uopnåelig og uudgrundelig i sin dødlignende søvn, på en og samme tid nærværende og fraværende, reelt tæt på, og dog i realiteten i en anden verden, nemlig drømmens. Den rent visuelle perception forlenes endvidere med en jalousigenererende alienation, hvis ophav netop er en erkendelse ikke blot af synets begrænsninger, men endogså dets negative evne til i situationen at påpege disse, dvs., den skuffende påmindelse om skellet mellem det sete, og det, der ikke (kan) ses, mellem det nærværende og det fraværende, og først og fremmest demonstrationen og konstateringen af den paradoksale og tragiske kløft, der kan eksistere mellem tilsyneladende nærtstående individer, en synsbedragerisk kollaps, der i Prousts tematisering revaloriserer på forhånd den af Robbe-Grillet konciperede distancepoetiks perspektiv: "Comme la vue est un sens trompeur! Un corps humain, même aimé comme était celui d'Albertine, nous semble, à quelques mètres, à quelques centimètre, distant de nous."¹⁴ Opdagelsen af forskellen mellem de rent faktiske forhold og oplevelsen af disse er ikke i direkte opposition til Robbe-Grilletts konception; på sin vis synes den at verificere denne, idet det er uomtvisteligt, at synet som sans er en særdeles effektiv distancedistributør, og at den som sådan på funktionel vis kan indgå i de sammenhænge Robbe-Grillet fremhæver; men når synet ikke vil "rester simple regard", når det afstår fra sin blot og bare 'synlighed', da indgår det ikke i konteksten som et transparent led, men som en distanceblænder, der kan forstøre og forvrænge, men også påpege skellet, kløften, mellem de tilstedeværende subjekter. Det (mis)forhold fortælleren hos Proust verbaliserer i ovenanførte citat, er en

¹² Alain Robbe-Grillet, "Nature, humanisme, tragédie", in *Pour un nouveau roman*, Éd. de Minuit, Paris, 1986, p. 65.

¹³ Cf. "Fænomenologi og topofili", p. 81.

¹⁴ Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, in *À la Recherche du temps perdu IV*, Gallimard, (coll. Folio), Paris, 2000, p. 512.

reaktion på en netop gjort erfaring, en efterrationalisering foretaget på grundlag af den smertelige oplevelse, den næsten uudholdelige erkendelse af, at selv når Albertine og han er helt tæt på hinanden, selv når de fysisk berører hinanden endda på den ideelt set mest intime måde, nemlig ved kysset, da er der ingen garanti for, at denne berøring er egentlig, dvs., Marcells læber berører rent faktisk Albertines hals, derom tvivler ingen, end ikke Marcel, men berøringens karakter er netop kun en overfladisk tangering af Albertines ydre skal, og siger således intet om hvor hun befinder sig rent mentalt. Dette er Marcel sig pinligt bevidst, hvilket fører frem til ovennævnte udbrud, og det er derfor ikke kun synet, der, ligesom i situationen i *Den sorte bog*, påkalder sig en jalousigenererende funktionsmodus, det er synet i kombination med en relativ, fysisk nærhed, der tilsammen udstiller de faktiske interpersonelle forhold, nemlig at Albertine allerede længe før deres afsked har sagt farvel:

Le cou d'Albertine, qui sortait tout entier de sa chemise, était puissant, doré, à gros grains. Je l'embrassai aussi purement que si j'avais embrassé ma mère pour calmer un chagrin d'enfant que je croyais alors ne pouvoir jamais arracher de mon cœur. Albertine me quitta pour aller s'habiller. D'ailleurs son dévouement fléchissait déjà; tout à l'heure, elle m'avait dit qu'elle ne me quitterait pas d'une seconde. (Et je sentais bien que sa résolution ne durerait pas puisque je cragnais, si nous restions à Balbec, qu'elle vît ce soir même, sans moi, les cousines de Bloch.)¹⁵

Således dramatiseres det nærværendes fravær, og netop denne følelse af fravær, af at den elskede, trods alle sine ord og løfter, og trods hendes øjeblikkelige intimitetsilluderende nærhed og taktilitet, ved den først givne lejlighed vil handle i uoverensstemmelse med disse, netop denne følelse detonerer synet, idet det er så stærk en sans, så exceptionelt illusorisk i sin virkemåde; hun er jo lige dér, ved siden af én, overfor én, man kan kigge på hende, røre ved hende, man har svoret hende sin troskab og hun én hendes, og dog kan man aldrig se dybere end til skindet, dette kroppens yderste og beskyttende lag.

¹⁵ *Sodome et Gomorrhe*, p. 508.

Fortællingens (still)billedlige fremstillingsmodus er endvidere nært beslægtet med tableauet:

The tableau establishes a special concentration of meaning. Something is framed, underlined, disconnected from the context, and for that reason alone it seems to insist on a deeper meaning. The tableau not only shows an empty facade, but by arousing the eager look of the reader, it invites a profound and meaningful interpretation.

At the same time, the tableau seems to defy all elaborate interpretations since it consists of a mere constellation of default figures and objects. The tableau simply shows sensual pieces of reality in a kind of fixation, which often has a kind of alienation effect (*Verfremdungseffekt*) on the observer. According to this line of thought, the tableau is closer to the modern stilllife painting than to its religious origins.¹⁶

Den affektivitet, eller *Verfremdungseffekt* om man vil, Tygstrup og Simonsen trækker frem som værende typisk for tableauets indvirkning på læseren, er identisk med den emotionalisering, der knyttes til oplevelsen af Rüya; det er vel at mærke ikke læserens, men Galips (af)læsning af Rüya, der her sigtes til, idet læseren jo ikke præsenteres for noget egentligt billede af Rüya, der er jo ikke tale om en ekfrasis, men snarere fornemmer læseren hende gennem hendes aftryk på omgivelserne, og først og fremmest gennem hendes impakt på Galip, da han betragter hende. Den fornemmelse man som læser får, er faktisk, at man er vidne til, at en anden (Galip) betragter et fotografi, et stilleben, et tableau, idet denne andens reaktion er i klar overensstemmelse med denne genres typiske følelsesfremmende register.

Konstruktionen af Rüya har to poler: den sansemæssige og den associative. Første gang Galip stifter bekendtskab med Rüyas navn er gennem den strøm af postkort onkelen sender hjem til bedsteforældrene fra diverse byer i udlandet og det øvrige Tyrkiet.¹⁷ Sammen med postkortene sender onkelen ligeledes billeder af sin nye kone og deres fælles datter, Ruya:

¹⁶ Frederik Tygstrup og Karen-Margrethe Simonsen, "Spatiality and Visuality of the Tableau", in Karen-Margrethe Simonsen, Marianne Ping Huang og Mads Rosendahl Thomsen, red., *Reinventions of the Novel*, Rodopi, Amsterdam, 2004, pp. 206-207.

¹⁷ *Den sorte bog*, p. 19.

Galip interesserede sig dengang mindre for sin onkels datter Rüya (med det ny udtryk kusine), der var lige så gammel som han, fortalte man ham, end for moskitonettet, denne uhyggelige, fantasiskabende sovegrotte, hvor hun lå, og ligeledes interesserede han sig for tante Suzan, profetens efterkommer, der så ind i kameraet med et melankolsk blik, mens hun åbnede den sort-hvide hule med hænderne og viste sin datter frem, som lå langt inde i dybet.¹⁸

Disse postkort og billeder udfylder en eskapistisk funktion i den unge Galips hverdag; tilsammen skaber de et drømmenes teater, et hjemsted for alskens fantasier, et katalytisk rum for alle barndommens drømme og (ud)længsler, og centralt i denne fantasmagori er billedet af den modne skønhed, Ruyas moder, der i følge et af de utallige rygter, der, før hendes ankomst til Istanbul, cirkulerede om hende, var draget til Hollywood for at blive filmstjerne,¹⁹ og den "uhyggelige, fantasiskabende sovegrotte" forbundet i en kinematografisk metaforik; tankebilledet af Rüya, der langsomt dannes i Galips (under) bevidsthed forud for deres første egentlige møde, rummer således på emblematiske vis postkortenes og billedernes mangfoldighed af virtualiteter, en mangfoldighed, der for Galip er synonym med Ruyas navn.

Første gang Galip møder Rüya er i bedsteforældrenes lejlighed:

Postkortene, der ellers var fæstnet til spejlet på buffeten, lå spredt rundt omkring, her og der lå der sære og fremmede ting, og desuden var der kommet en ny parfumeduft, som han senere skulle blive afhængig af. Han følte pludselig en svag kvalme, han følte angst og længsel: Hvordan var mon de lande, som han havde set i grumsede farver på postkortene? Og den smukke svigerinde, som han kendte fra fotografierne? Han ønskede pludselig at være stor, at blive en mand.²⁰

Galip skal klippes efter bedstefaderen er blevet barberet, men i stedet for at overtage hans plads diminueres drengen ved at blive placeret på en skammel

¹⁸ *Ibid.*, p. 19.

¹⁹ *Den sorte bog*, p. 18.

²⁰ *Ibid.*, pp. 20-21.

på bordet. Derefter får Galip bundet det blåhvide klæde, frisøren havde brugt til bedstefarens barbering, og som derfor, da det er beregnet til en voksen mand, er alt for stort, hvorfor det hænger "langt ned over hans knæ som et pigeskørt",²¹ (alt for stramt) om halsen, så han får kvælningsskæmmelser. Her karambolerer virkeligheden med fantasiens fortegnede og benævnedes tankebillede, en begivenhed, i hvilken det tvinges til at materialisere sig i en (ny) form, idet navnet, som Svend Østergård konstaterer i forbindelse med *À la Recherche du temps perdu*, "[f]ør mødet med personen er [...] et symbol på en uendelig virkelighed. Mødet er en begivenhed, der hos fortælleren afsætter en effekt, som [...] transformerer navnets betydning".²² Selve mødet beskrives ikke, men der etableres i situationen en blivende (ufrivillig) tankeforbindelse hos Galip mellem barndommens emaskulerende og urovækkende oplevelse og den samtidige tilstedeværelse af faktorerne "Rüya" og "det blåhvide klæde". (Forud for begivenhederne hos bedsteforældrene drømmer Galip om natten om "en smuk blåhåret pige" før han om morgenen finder forældrene siddende "ved morgenbordet med den blåhvide skakbræt-mønstrede dug",²³ og "det blåhvide klæde" indgår således i en omfangsrig (blå)farvemetaforik, der senere i romanen udstrækkes til at omfatte eksempelvis Celâls "blåstribede pyjamas".)²⁴ Når Galip senere hen betragter den sovende Rüya indhyllet i det blåternede vattæppe opstår der en metaforisk kortslutning, idet det blåternede vattæppe i situationen substituerer det blåhvide klæde gennem en vis lighed i farver og materialer, hvorved denne perception kobles sammen med omstændighederne vedrørende deres første møde, og den ufrivillige erindring aktiverer den samme følelse af uro.²⁵ Det er i den forbindelse bemærkelsesværdigt, at første gang Galip ser Rüya (benævnt), er på et billede. Det er godt nok ikke Rüya, der tiltrækker sig opmærksomhed på disse billeder, men det faktum, at hun er afbildet, fastfrosset, men også lagret som sådan, som et fotografi, i erindringen, i en situation, der er identisk med

²¹ *Ibid.*, p. 21.

²² Svend Østergård, "Det forskelliges formmæssige identitet hos Proust", in *Passage* 13, 1993, p. 70 n. 2.

²³ *Den sorte bog*, p. 20.

²⁴ *Ibid.*, p. 260.

²⁵ *Ibid.*, p. 21.

den, der initierer romanen, er med til yderligere at forstærke Galips (still) billedlige sanseoplevelse af hende, idet der eksisterer en vekselvirkning mellem Rüyas moders centrale placering på fotografierne og Rüyas centrale placering i soveværelsesscenen. Det er i dette forudgående, allerede eksisterende tankebillede Rüya gestaltes, og mere end noget andet er denne gestalt betinget af det rumlige miljø, der er knyttet til Galips første oplevelse af Rüya.²⁶ Grundlaget for denne reaktivering af barndommens følelsesmættethed er således Rüyas fotografiske indsats i det perceptive poetiske billede; denne fremtrædelsesform, samt det faktum, at det overhovedet er muligt for Galip at iagttage hende (hvor intimiderende denne oplevelse end måtte være), som sagt den eneste scene, hun i romanens realtid optræder korporligt i, skyldes udelukkende, at hun sover. Så snart hun vågner, forlader hun ham, og hverken Galip eller læseren ser hende i live igen.

De perceptive vilkår for protagonisten er ved første øjekast noget anderledes i *À la Recherche du temps perdu*, idet Albertine optræder talrige gange i romanen, endda særdeles fysisk og sanseligt, men disse møder, disse glimt, er altid enten skuffende, som det i det ovenanførte citat, eller flygtige, konstant changerende drømmebilleder, nærmest punktuelle, erotiske pirringer, der ikke giver hverken beskueren (Marcel) eller læseren et helt billede af hende. Kun i én enestående sekvens (re)konstrueres Albertine som et sammenhængende legemligt hele, et fænomen, der netop, ligesom i tilfældet Rüya, muliggøres ved, at Albertine sover:

Étendue de la tête aux pieds sur mon lit, dans une attitude d'un naturel qu'on n'aurait pu inventer, je lui trouvais l'air d'une longue tige en fleur qu'on aurait disposée là; et c'était ainsi en effet: le pouvoir de rêver que je n'avais qu'en son absence, je le retrouvais à ces instants auprès d'elle, comme si en dormant elle était devenue une plante. Par là son sommeil réalisait dans une certaine mesure, la possibilité de l'amour; seul, je pouvais penser à elle, mais elle me manquait, je ne la possédais pas. Présente, je lui parlais, mais étais trop absent de moi-même pour pouvoir penser. Quand elle dormait, je n'avais plus à parler, je

²⁶ Cf. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris, 1970.

savais que je n'étais plus regardé par elle, je n'avais plus besoin de vivre à la surface de moi-même.²⁷

Marcel artikulerer her nærværs-/fraværsproblematikken, idet han konstaterer, at evnen til at drømme, som Albertines nærvær almindeligvis berøver ham, stadig er intakt, når blot hun sover, ergo er hun ikke egentligt tilstedeværende. Han siger det jo direkte: "comme si en dormant elle était devenue une plante"! Hendes status ændres således (drastisk), idet hun gennemgår en transformation fra det aktivt, iagttagende subjekt til det passivt iagttagede objekt, og reduceres dermed til rent billede, en (projektions)flade, der til fulde tilfredsstiller Marcells begærsbehov, idet den tillader en sammensmeltning mellem Marcells idealiserede tankebillede af Albertine og virkelighedens Albertine, hvor fraværende og u(den)forstående hun end måtte være.

Frederik Tygstrup elaborerer på dette forhold i sin analyse af kropsfigurationer i *À la Recherche du temps perdu*, i hvilken han skelner mellem kroppen og romanens fremstilling af denne.²⁸ Den sovende Albertine symboliserer for Tygstrup den elskedes en(de)lige sammenfald med sig selv, den totale opgivelse af selvet, hvilket fører til indsættelsen af kroppen som blot og bart (og fuldstændigt) begærsobjekt, en tilstand, og et forhold, Tygstrup i analysen sammenligner med den skæbne, der i Gustave Flauberts *Madame Bovary* (1857) overgår protagonisten Emma, der først til sidst, da hun ligger død, hvor udflydende og afskyvækkende dette syn end er, fremstilles totalt.²⁹ Betingelsen for Marcells komplette overtagelse og besiddelse af den begærede krop er således, som det fremgår af ovenanførte citat, søvnen: "Men denne forvandling af Albertines billede, fra at være en kaotisk sværm af detaljer, tegn og pirringer, han skal fortolke, til at være en selvstændig krop, er samtidig betinget af søvnen, dvs. af hendes momentane livløshed. Billedet af den begærede krop er betinget af den levende krops fravær."³⁰ Tygstrup

²⁷ *La Prisonnière*, p. 62.

²⁸ Frederik Tygstrup, "Realisme som symbolsk form", in *På sporet af virkeligheden*, p. 51.

²⁹ *Ibid.*, p. 55.

³⁰ *Ibid.*, p. 56.

tilslutter sig hermed konklusionen, der ikke blot beskriver Albertines fremtrædelsesforms affekter, men, som demonstreret, ligeledes er dækkende for Rüyas.

Den sovende elskede er dog ikke, som i analysen af Rüya, udgangspunktet for Tygstrups analyse, hvorved de begge er tro mod de analyserede romaners præmisser. I modsætning til Rüya træder Albertine relativt sent og tøvende ind i romanen, og da det sker, er det ikke som individ, men som en del af en gruppe af andre purunge piger. Den homogene masse, i hvilken hun første gang træder frem for fortælleren, kan nok påkalde sig dennes opmærksomhed, men "[f]or at forelskelsen kan indtræde, må der sættes en differens i denne lighed",³¹ dvs., begæret finder først sit objekt i det øjeblik, der skelnes, når blikket fæstnes på (d)en enkelt(e) pige, og hendes karakteristika erkendes som anderledes, og differentieres i forhold til den sværm af ligesindede, der omgiver hende. Albertine starter altså ud med at være et anonymt delelement, og da hun endelig identificeres og fastholder beskuerens blik, er det med detaljens, fragmentets, fascinationskraft, hun byder sig til: "På denne måde er hun så at sige på forhånd fragmenteret; fortælleren knytter sig til hende som til hele flokken, snart elsker han særligt hendes mund, snart hendes hage, hendes kinder, osv. som enkeltindtryk, der ikke er knyttet sammen til et hele: Albertines egen krop."³² Begærsobjektskonstitueringen er derfor betinget af denne udskillellesproces, denne forskelssætten, der udpeger og udlægger forskellen(e) mellem unikumet og de omgivelser dette er situeret i, ganske som Rüya i åbningssekvensen på tiltrækkende vis mystificeres ved den abrupte fraktur. Alligevel er præmisserne for de signifikante helhedsindtryk modsatlydende; hvor Marcel opnår tilfredsstillelse med 'tingenes' tilstand, da der for ham er tale om en sublimering, en endelig simultan sammenhobning af alle hendes egenskaber, en (re)integrering af hendes personlighed(er), aner Galip, at Rüya i øjeblikket allerede er tabt for ham, hvorfor bevægelsen herfra går i retning af en disintegrering af hendes personlighed, der herefter kun opleves sporvis.

³¹ "Det forskelliges formmæssige identitet hos Proust", p. 52.

³² "Realisme som symbolsk form", p. 54.

Vi så tidligere demonstreret, hvordan den transtekstuelle forbindelse mellem det første afsnit af *Den sorte bog* henholdsvis *La Prisonnière* baserer sig dels på stilistisk imitation, indirekte transformation, pastichens vanlige karakteristikon, dels på indholdsmæssig imitation, idet der i høj grad i mimoteksten er tale om en omarbejdelse, en (gen)fortolkning ikke bare af de konkrete fysiske forhold, der forefindes i situationen i den imiterede tekst, anteteksten, men også af det tema, der knyttes til den imiterede passage. Den transtekstuelle forbindelse mellem *Trækopfuglens krønike* henholdsvis *Den sorte bog* og *La Prisonnière* er derimod udelukkende baseret på (gen)brug af elementer relateret til beretningen og de temaer, der knyttes til denne. Således gen-skabes den ovennævnte scene fra *Den sorte bog* henholdsvis *La Prisonnière* i *Trækopfuglens krønike* i hvad der må betegnes som en decideret rekonstruktion af sceneriet:

Den var lidt i seks om morgenen, da jeg vågnede. Det var helt lyst uden for vinduet. Jeg kunne høre fugle kvidre på den anden side af det tynde gardin. Min kone lå ikke i sengen ved siden af mig. Den hvide hovedpude lå der, nydelig og glat, og man kunne tydeligt se, at ingen havde ligget på den om natten. Hendes nylvaskede og pænt sammenfoldede pyjamas lå på natbordet. Jeg havde vasket den og lagt den pænt sammen.³³

Som det ses, (gen)finder vi i situationen de (fleste af de) ydre rammer, der er konstruktionsbærende i anteteksterne, og som allerede er identificeret som værende ækvivalente i disse: protagonisten, Toru Okada, befinder sig i sengen en tidlig morgen, og fra denne position registrerer han det udefrakommende dagslys og morgenenes første lyde, der trænger sig på fra den anden side gardinet. Passagen består af en kæde af konfirmationer ("Den var", "jeg vågnede", "Det var", "Jeg kunne høre", "Den hvide hovedpude lå der", "pyjamas[en] lå på natbordet", "Jeg havde vasket den") i hvilken en negation ("Min kone lå ikke i sengen") er implanteret. Implantationen af denne dystopiske negation bryder kædens homogenitet på en sådan måde, at

³³ Haruki Murakami, *Trækopfuglens krønike*, overs. Mette Holm, Klim, Århus, 2001, p. 175.

opmærksomheden koncentrerer om netop negationen, dvs., om Kumikos fravær. Den bevirker desuden, at de konfirmationer, der efterfølgende knyttes til den pågældende negation, ikke har interesse som konfirmationer, dvs., det er ikke det, de bekræfter, der er interessant, det er det fravær, disse bekræftelser indebærer.

Kumikos forsvinden anticiperes langt tidligere i romanen, og i lighed med de netop behandlede eksempler er der også i *Trækopfuglens krønike* tale om en nærhedsrelativisme, en opdagelse af afstand og fremmedgørelse midt i ægteskabets mest sakrosante symbol, ægtesengen:

Samme aften lå jeg ved siden af Kumiko i det mørke soveværelse og kiggede op i loftet, mens jeg spurgte mig selv, hvad jeg overhovedet vidste om denne kvinde. [...] I løbet af nogle dage ville vi sikkert have glemt dette lille banale intermezzo.

Men alligevel bekymrede det mig på en underlig måde, det blev ved med at stikke som et lille fiskeben, der havde sat sig fast i halsen. Måske var det mere fatalt end som så, tænkte jeg ved mig selv. Det måtte være temmelig fatalt. Eller også var det begyndelsen på noget, der ville ende fatalt. Måske var dette blot indgangen til det allerinderste af det, der var Kumikos verden, og som jeg slet ikke kendte. Jeg forestillede mig det som et kæmpestort, mørkt værelse. Jeg stod med min lille lighter, og i lyset fra lighterens lille flamme kunne jeg kun se en ganske lille del af værelset.

Mon jeg nogensinde ville komme til at se resten? Eller ville jeg blive gammel og dø uden rigtigt at komme til at kende hende? Hvis det forholdt sig sådan, hvad nyttede vores ægteskabelige samliv så? Hvad var i det hele taget meningen med mit liv, hvis jeg tilbragte mine nætter ved siden af en person, som jeg slet ikke kendte?³⁴

Situationens intimitet modsvares af opdagelsen af protagonistens reelle uvidenhed om den sovende kvinde, der ligger i sengen ved siden af ham, indvarslenede katastrofen; ligesom i den indledende scene i *Den sorte bog* er spleen idyllen iboende.

³⁴ *Trækopfuglens krønike*, pp. 36-37.

Stemmen

Det andet identificerede perceptive segment, indenfor hvilket Rüya aktivt giver sig til kende, det auditive, artikuleres i *Den sorte bog* i den telefoniske kontakt mellem Galip og Rüya. Perceptionsformens reciprocitet konstituerer en intersubjektiv relation af intim karakter, idet denne udtryksoperation, dvs., (sam)talen, "établit une situation commune qui n'est plus seulement communauté d'être mais communauté de faire."³⁵ Samtalen mellem Galip og Rüya finder sted om formiddagen efter, at Galip om morgenen har forladt Rüya, liggende, sovende i deres fælles seng, for at tage på arbejde, hvorfra han ringer hjem til lejligheden, positivt overrasket over, at Rüya straks tager telefonen:

"Er du allerede vågen?" Han var glad for at vide, at Rüya ikke gik rundt bag sin hukommelses lukkede døre, men i den verden, som alle kender. [...] "Har du læst avisen, som jeg lod ligge på bordet? Celâl har skrevet noget meget underholdende." "Jeg har ikke læst det endnu," sagde Rüya. "Hvor sent er det?" "Du gik sent i seng, ikke sandt?" sagde Galip, og Rüya: "Du lavede selv morgenmad." "Jeg nænnede ikke at vække dig," sagde han, "hvad drømte du om?" "Sent i nat så jeg en kakerlak i korridoren," svarede hun. [...] "Mellem køkkendøren og radiatoren i korridoren - ved totiden - noget kæmpestort ..." Der blev stille. "Skal jeg tage en taxi og komme med det samme?" spurgte Galip. "Når gardinerne er trukket for, er lejligheden frygtelig," sagde Rüya. "Skal vi gå i biografen i aften?" spurgte Galip. "I Konak for eksempel? Og på tilbagevejen kan vi besøge Celâl." Rüya gabte: "Jeg er træt." "Sov videre," sagde Galip. Begge tav.³⁶

Samtalen er interessant af flere grunde. Dels er det eneste gang i romanen, at Rüya direkte, fysisk giver sig til kende via sin stemme, dels reagerer hun på Galips henvendelse, men endnu vigtigere, hun hen-vender sig selv til Galip, hvorved de, med Merleau-Pontys ord, melder sig ind i et *gørens*fællesskab. Samtalen ændrer dog hurtigt karakter. Den idylliske genkendelsesglæde,

³⁵ Maurice Merleau-Ponty, "La perception d'autrui et le dialogue", in *La prose du monde*, Gallimard, Paris, 1969, p. 195.

³⁶ *Den sorte bog*, p. 31.

hvormed Galip indledningsvis modtager Rüyas tilbage(ind)melding, afløses af nogle få, korte og temmelig forkrampede hverdagsreplikker. Allerede i denne del af samtalen spores et begyndende kommunikationssvigt. Kun Galips første spørgsmål, der omhandler Celâls avisartikel, responderer Rüya direkte og meningsfuldt på; da Rüya efterfølgende spørger til, hvad tid på dagen det er, svarer Galip hende ikke, men stiller selv det konstaterende spørgsmål om hvornår hun gik i seng. Dette negligerer Rüya, og nøjes med at konstatere, at han selv lavede morgenmad. For et kort øjeblik synes forbindelsen retableret, idet Galip svarer bekræftende på dette ved at indrømme, at han ikke ville vække hende. Selv om udvekslingen af disse trivialiteter ikke forløber gnidningsfrit, berører replikkerne dog de samme emner, ligesom man kan læse en indre logik ind i svarene; når Galip på spørgsmålet: "Hvor sent er det?" svarer med det semi-retoriske spørgsmål: "Du gik sent i seng, ikke sandt?" så ligger det implicit i svaret, at det er sent, underforstået 'når du først vågner nu, så må du være gået sent i seng'(en konklusion Galip allerede drager om morgenen, da han bemærker mængden af cigaretskod i askebægeret);³⁷ parallelt hermed kan Rüyas konstatering "Du lavede selv morgenmad", betragtes som et indirekte bekræftende svar, underforstået 'det blev så sent, at jeg ikke vågnede da du stod op'. Ergo er der til trods for manglen på entydighed en vis kontakt. Det totale sammenbrud indtræffer, da Galip spørger til Rüyas drøm, dvs., prøver at trænge ind i Rüyas "tæt lukkede haver"³⁸, forfølgende de foruroligende tanker, han om morgenen knyttede de netop disse "haver", og de ansigter, der befolker dem. Effekten af interrogationen, Rüyas svar, beskrivelsen af kakerlakken, der leveres med "den rutinerede og samtidig ophidsede stemme fra radioen, når der gives meddelelse til skibene om den nøjagtige position af en drivmine,"³⁹ er en revitalisering af morgens *Verfremdungseffekt* og barrieren mellem Galip og Rüya genopføres. Der er igen i denne scene tale om en monosensorisk perception af Rüya, idet hun er fysisk separeret fra Galip,

³⁷ *Den sorte bog*, p. 21.

³⁸ *Ibid.*, p. 11.

³⁹ *Ibid.*, p. 31.

placeret i hvert sit rum som de er, men samtalens kollaps er ikke betinget af manglen på reelt fysisk nærvær, et fysisk nærvær, der var tilstede i den første scene, men ikke bidrog til at mindske manglen på empati. Den prægnante (fysiske) distance, der i situationen er indlagt mellem de to aktører, dramatiseres hos Proust i en situation, der korresponderer med det andet identificerede perceptive segment:

Les cloisons qui séparaient nos deux cabinets de toilette [...] étaient si minces que nous pouvons parler tout en nous lavant chacun dans le nôtre, poursuivant une causerie qu'interrompait seulement le bruit de l'eau, dans cette intimité que permet souvent à l'hôtel l'exiguïté logement et rapprochement des pièces, mais qui, à Paris, est si rare.⁴⁰

Den fysiske adskillelse i dette segment konkretiseres ved væggene, der nægter de to rum accessibel kontinuitet; Marcel og Albertine er simultane, mentalt tilstede i samme (bevidstheds)tid, men reelt henvist til hver sit rum, en dikotomi, der (gen)findes i den telefoniske kontakt mellem Galip og Rüya; denne dikotomi er en omvendning af det forhold, der gør sig gældende i det første identificerede perceptive segment, det rent visuelle, hvor de to aktører er placeret nær hinanden, hvad angår krops- og stedslig kontiguitet, hvorved man ved sammenkørsel af de to segmenter opnår en chiasrisk figur, der realiserer forholdet mellem segmenternes oppositionsrelaterede bestanddele. Marcel og Albertines momentane separation forstyrrer dog ikke den fælles intimitetsfølelse, der opstår i forbindelse med disse samtaler. Om end den andens nærvær således er kommunikationsformen, dialogen, iboende, så er den andens fravær kommunikationsmiddelet, telefonen, iboende, en oppositionsrelation, der artikuleres i *Le Côté de Guermantes* (1920):

C'est lui, c'est sa voix qui nous parle, qui est là. Mais comme elle est loin! Que de fois je n'ai pu l'écouter sans angoisse, comme si devant cette impossibilité de voir, avant de longues heures de voyage, celle dont la voix était si près de mon oreille, je sentais mieux ce qu'il y a de décevant dans l'apparence du

⁴⁰ *La Prisonnière*, p. 5.

rapprochement le plus doux, et à quelle distance nous pouvons être des personnes aimées au moment où il semble que nous n'aurions qu'à étendre la main pour les retenir. Présence réelle que cette voix si proche – dans la séparation effective! Mais anticipation aussi d'une séparation éternelle.⁴¹

Ved den artikulation efterlades stemmen i et eksistentielt limbo løsrevet fra kroppen, og som sådan angstfremkaldende, da dette forhold, at en, der er os nær, kan være u(be)rørlig, påminder os ikke blot om det (nu)værende fravær, der betinger det telefoniske nærvær, men også om (muligheden for) et kommende varigt fravær, hvilket stiller os alene med hensyn til vor værens ensomhed. Således afløses den idylliske genkendelsesglæde, der indleder begge (telefon)samtaler – henholdsvis "Han var glad for at vide, at Rüya ikke gik rundt bag sin hukommelses lukkede døre, men i den verden, som alle kender" og "C'est lui, c'est sa voix qui nous parle, qui est là" -, den euforiske begejstring over miraklets indfinden, der også kendes fra Walter Benjamins beskrivelse af sin første telefonsamtale,⁴² af en skuffende erkendelse af diskrepansen mellem det sansede og de faktiske forhold, mellem stemmens momentane fysikalitet og den andens blivende fravær. Herved adskiller telefonsamtalerne sig radikalt fra Marcel og Albertines passiarer gennem væggene, da den andens stemme og lyde i disse situationer netop positivt tilkendegiver, at om end vedkommende er ude af syn, da er denne anden én ganske nær, situeret i det tilstødende rum, og således tilnærmelig, tilgængelig for berøring og fuldstændig fysisk forening, ikke i den øjeblikkelige situation, men i den allernærmeste fremtid, hvis man nærer ønske herom.

Telefonen, der indtager en signifikant position i *Den sorte bog*, er af natur bedragerisk, utroværdig, et karakteristikon, der accentueres i romanens beskrivelse af det kommunikationsinstrument Galip benytter til samtalen med Rüya:

⁴¹ Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, in *À la Recherche du temps perdu III*, Gallimard, (coll. Folio), Paris, 2002, p. 126.

⁴² Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1996, p. 18.

Ringeanordningen på telefonen, der sommetider begyndte at kime helt af sig selv, fremkaldte snarere angst end opmærksomhed, det begsorte telefonrør var tungt som en lille håndvægt, og når man drejede et nummer, sang apparatet en knagende lyd som de gamle tælleapparater ved kajen til færgerne mellem Karaköy-Kadiköy, og sommetider fik man ikke det nummer man havde drejet, men et som telefonen selv havde valgt.⁴³

Telefonens operative funktion som mystifikator, er et tilbagevendende element i romanens univers; der sigtes her ikke kun til den aura af (magisk) autonomi med hvilken den møder sin bruger, men også til den (aktive) rolle den tildeles i Galips søgen efter Rüya. Selv om telefonen i begyndelsen beskrives som et angstfremkaldende monster, der kun adlyder egne love, og således ind imellem skaber forbindelser, man ikke har bedt om, så erkendes det også, at det ikke er telefonen selv, der bedrager; bedraget finder sted inden i os selv, i vores holdning til, og brug af, telefonen, der som sådan blot er et redskab, der muliggør realiseringen og opretholdelsen af vores bedrag og fantasmagorier, i hvilke telefonen er uden skyld:

[E]fterhånden blev han i tvivl om, hvad han virkelig havde hørt, ikke kun det næppe hørlige gab, men også ordene de havde udvekslet. Galip grundede over 'om det mon virkelig var Rüya jeg talte med, eller en anden,' og fordi Rüyas ord hele tiden skiftede betydning i hans hukommelse, forestillede han sig, hvordan denne anden havde ført ham bag lyset. [...] [I] de kommende dage, da han forvrængede sin stemme og en anden stemme end hans syntes at tale i telefonen, skulle han snart lære, at to mennesker, der befinder sig i hver sin ende af ledningen, i løbet af samtalen kan forvandles til helt andre personer. Men i begyndelsen tænkte han mindre kompliceret og gav den gamle telefon hele skylden, for det klodsede monstrum havde ringet uafbrudt hele dagen.⁴⁴

Disse forføreriske, identitetsskiftende og -slørende muligheder, der ligger i kommunikationsformen, åbner altså op for et intensivt (ubevidst) (selv)

⁴³ *Den sorte bog*, p. 31.

⁴⁴ *Den sorte bog*, pp. 31-32.

bedrag, der, når det detekteres er afslørende med hensyn til de grundlæggende, motiverende faktorer, der har foranlediget bedraget. Rüya forbindes allerede på et tidligt stadium i hendes forsvinden i Galips bevidsthed med Celâl, hvilket ses ved middagen hos tante Hâle, fra hvilken Rüya er udeblevet, hvor Galip netop ved selvsyn har konstateret, at Rüya heller ikke er i deres lejlighed, hvilket han skjuler med en løgn om, at hun er forkølet, og derfor må holde sengen, da Galips fader besvarer et telefonopkald, og Galip ud fra faderens hørbare halvdel af samtalen forsøger at bestemme, hvem det er han taler med: "'Han er her ikke, han er ikke kommet, hvem er De?' sagde hans far. 'Tak ... Jeg er hans onkel. Desværre er han ikke sammen med os her i aften.' 'Nogen, der vil tale med Rüya,' tænkte Galip. 'Nogen, der ville tale med Celâl,' sagde hans far".⁴⁵ Selvom det turde være indlysende for enhver, der, som Galip, følger samtalen "ved intens lytten",⁴⁶ at det Celâl, og i hvert fald ikke Rüya, der ønskes kontakt med, drager Galip straks den modsatte, og fejlagtige, slutning. På dette tidspunkt er der altså allerede i hans bevidsthed en sammenhæng mellem fraværet af Rüya og fraværet af Celâl, men denne sammenkædning foregår ureflekteret i et præreflektivt bevidsthedsrum, dvs. en førbevidst viden,⁴⁷ og Galip er således endnu ikke i stand til at konkludere ud fra de registrerede indtryk, der, om end de i situationen fører til en fejlagtig slutning, faktisk foregriber sandheden.

Det er via telefonen, at Galip opretholder illusionen, løggen, om Rüyas sygdom overfor familien, og således fortrænger hendes egentlige (blivende) fravær,⁴⁸ men først og fremmest så er telefonen den katalysator, der fremprovokerer Galips transformationsproces; det er i telefonen, at Galip første gang antages for at være Celâl,⁴⁹ og det er konfronteret med denne oplevelse, at Galip opdager, at han kan unddrage sig selv, at han kan, at han har muligheden for at blive en anden.

⁴⁵ *Den sorte bog*, p. 42.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 42.

⁴⁷ Cf. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, Gallimard, Paris, 1945, pp. 95-98.

⁴⁸ *Den sorte bog*, pp. 65, 114.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 243.

Den ovenanførte passus' tilskrivelse af en personlighed til telefonen og apparatets deraf følgende autonome adfærd, er et tema, der genfindes i *Trækopfuglens krønike*:

Pludselig ringer telefonen. Mit hjerte stivner som en skræmt kat. [...] Hvordan kan telefonen have ringet? For nogle få øjeblikke siden var den død som en sten i jorden. Jeg prøver at kontrollere min vejtrækning og dæmpe mit bankende hjerte, og jeg undersøger lige, om jeg stadig befinder mig i værelset. Jeg rækker hånden frem og rører ved røret med fingrene og tøver lidt, før jeg løfter det. På det tidspunkt har telefonen allerede ringet tre eller måske fire gange.

"Hallo." Telefonen dør, i samme øjeblik jeg løfter røret. Dødens uafvendelige tyngde hviler i min hånd som en sandsæk. "Hallo," siger jeg igen, men min egen tørre stemme slår tilbage mod mig ganske uændret, som om den er blevet kastet tilbage fra en tyk mur. [...] Jeg er ikke længere sikker på, at den rent faktisk har ringet. Men hvis jeg lader tvivlen liste frem, er der ingen ende på det. Jeg er nødt til at sætte en stopper for det. Ellers må jeg betvivle selve min tilstedeværelse her. *Telefonen havde ringet, jeg kunne ikke have taget fejl.* Og i samme øjeblik var den død.⁵⁰

Telefonen muliggør en reel nærhed, en samtidighed, stemmen er tilstede, nu, i dette øjeblik, i en situation, hvor adskillelsen er total: "Présence réelle [...] dans la séparation effective!" Telefonen minder således om kameraet, fotografiet, der ligeledes foregiver nærhed og samtidighed, en fastholdelse af sit objekt, der reelt er fraværende; objektets aftryk er nok bevaret, tilstedeværende, men selve objektet er forsvundet, opløst, ligesom stemmen i telefonen, når forbindelsen afbrydes. Immanent i de to medias *modus operandi* er ligeledes en melankolsk påpegningsform af dette fravær, idet den ensidige gengivelsesform, i modsætning til filmen, der tilbyder "la possibilité d'agir sur deux sens à la fois, l'oeil et l'oreille; enfin, dans l'image comme dans le son, la possibilité de présenter avec toute l'apparence de l'objectivité la moins contestable ce qui n'est, aussi bien, que rêve ou souvenir, en un mot ce qui

⁵⁰ *Trækopfuglens krønike*, pp. 583-584.

n'est qu'imagination",⁵¹ aldrig lader modtageren i tvivl om vilkårene for modtagelsessituationen, tværtimod henleder telefonen og fotografiets illusoriske ubehjælpssomhed modtagerens opmærksomhed på mediets medialitet, på det desillusionerende faktum, at objektet altid allerede er tabt, i det øjeblik modtageren vælger at tage imod tilbuddet om mekanisk kontakt.

Skriften

Det tredje identificerede perceptive segment, det skriptide, konkretiseres i *Den sorte bog* i form af det nitten ord lange (afskeds)brev, som Rüya efterlader sig, da hun forlader lejligheden og Galip. Præciseringen af de nitten ord er del af en numerisk symbolik, der indledningsvis knyttes til de "nøjagtig 19 år, 19 måneder og 19 dage",⁵² der går fra Galip og Rüya første gang møder hinanden til den dag, de bliver gift. Ligeledes bemærkes den grønne kuglepen, med hvilken Rüya har skrevet brevet, der (re)apparerer i Celâls lejlighed, hvor Galip med et automatisk greb (gen)finder den i en skuffe.⁵³ Om end hensigten med brevet i den aktuelle kontekst synes utvetydig, formår Galip at (overfor)tolke indholdets ordlyd ikke som konfirmationen af deres samlivs ophør, men som indstiftelsen af en (ny) pagt:

Måske var ordet afskedsbrev slet ikke det rette ord. For Rüya havde ganske vist ikke talt om at vende tilbage, men omvendt skrev hun heller ikke, at hun ikke ville komme igen. Det var, som om hun forlod selve lejligheden, og ikke Galip. Med tre ord havde hun gjort ham til medsammensvoren: "Hold familien udenfor." Et komplot han accepterede med glæde, eftersom Rüya på ingen måde gjorde ham ansvarlig for, at hun forlod hjemmet, og desuden indebar det jo en delagtighed mellem ham og Rüya. Til gengæld for dette partnerskab tilbød hun ham et løfte på tre ord: "Jeg ringer senere." Men hele natten gik, uden at hun gav lyd fra sig.⁵⁴

⁵¹ Alain Robbe-Grillet, "Temps et description dans le récit d'aujourd'hui", in *Pour un nouveau roman*, p. 128.

⁵² *Den sorte bog*, p. 21.

⁵³ *Ibid.*, p. 260.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 59.

Brevet tilbyder unægtelig en form for eksklusivitet, men Galips forvrængede forståelse af denne er næppe den tilsigtede; i så henseende kan Galips reaktion sidestilles med Marcells, da denne - efter at have modtaget nyheden om Albertines pludselige afrejse og læst hendes afskedsbrev, der slutter med ordene: "aussi ma décision étant irrévocable, avant de vous faire remettre cette lettre par Francoise, je lui aurai demandé mes malle. Adieu, je vous laisse le meilleur de moi-même"⁵⁵ - opløftet udbryder: "Tout cela ne signifie rien [...], c'est même meilleur que je ne pensais, car comme elle ne pense rien de tout cela, elle ne l'a évidemment écrit que pour frapper un grand coup, afin que je prenne peur."⁵⁶ I begge tilfælde fortrænger protagonisten de faktiske forhold, de nægtes signifikans, således også hovedparten af Rüyas brevs nitten ord, hvoraf kun de seks (gen)gives i romanen. (De resterende ord må formodes ikke kun udeladt af romanen, men ligeledes udvisket af Galips umiddelbart tilgængelige bevidsthed). Begges læsninger fokuserer på det særlige, der ligger i at være indviet, udvalgt, og etablerer således et modsætningsforhold mellem 'os' og 'de andre'. Toru Okadas pragmatiske reaktion, da han læser sit *Dear John* fra Kumiko, er snarere præget af apati end af selvbedrag, men den primære, umiddelbare følelse, læsningen af brevet efterlader, er dog ligeledes lettelse: "Eftersom Kumiko ville indlede skilsmisseforhandlinger, betød det, at hun ikke umiddelbart stod over for at begå selvmord. Det lettede mig noget."⁵⁷ Dette er imidlertid ikke den eneste skriftlige kontakt, Toru har med Kumiko. To gange i romanens sidste fjerdedel modtager Toru skrift fra Kumiko: sidste gang, det sker, er der tale om et brev, stilet til Toru, som han får adgang til at læse i form af et dokument på en computer i programmet "Trækopfuglens krønike", i hvilket hun udlægger sit komplicerede forhold til broderen, Noboru Wataya, og bekender ikke bare sine forhold til mange forskellige mænd, men også sin intention om at dræbe broderen.⁵⁸ Computeren er ligeledes det benyttede

⁵⁵ Marcel Proust, *Albertine disparue*, in *À la Recherche du temps perdu VI*, Gallimard, (coll. Folio), Paris, 2001, p. 5.

⁵⁶ *Albertine disparue*, p. 5.

⁵⁷ *Trækopfuglens krønike*, p. 273.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 629-632.

kommunikationsmiddel, da der oprettes en midlertidig, skriftlig (tovejs) kommunikationskanal ved hjælp af et computernetværk, som både Toru Okada og Kumiko tilsluttes, en kommunikationsform, der forener telefonens krav om samtidighed mellem de kommunikerende parter med skriftens anonymitet og opløsning af den andens fysikalitet.⁵⁹

Et individ udgøres ikke af et ansigt, en krop, en stemme, et individ er en uendelig summation, en totalitet ingen perceptiv handling, ingen beskrivelse, kan indfange, det kan, som Østergård konstaterer, "kun benævnes, med navnet. Navnet er integralet af individet".⁶⁰ Anvendelsen af nomen propriets leksikalske og konnotative betydninger som associationsfrembringende og betydningsskabende komponenter er fremherskende i *Den sorte bog*. Rüyās (tyrkiske) navns etymologi er det arabiske "ru'yâ" ("vision", "dream"), hvis rod er verbet "ra'â" ("to see"),⁶¹ og etymologien korresponderer således med den kontemporære betydning navnet tillægges i *Den sorte bog*,⁶² men ved romanens betoning af "navnenes [osmannisk-tyrkiske] dobbeltbetydninger",⁶³ kobles det endvidere via den arabiske forbindelse til en sakral (litterær)tradition, idet *Sifr ar-Ru'yâ* (egl. "åbenbarings bog") er den arabiske betegnelse for "Johannes' Åbenbaring".

Ergo gestaltes aktørernes eksistenser i romanernes tre inbyrdes korresponderende segmenter via ensartede tilstedeværelsesmarkører. Totaloplevelsen fremstår således som funderet på disse efter hinanden følgende perceptionstyper:

- en visuel
- en auditiv
- en skripturel

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 503-508.

⁶⁰ "Det forskelliges formmæssige identitet hos Proust", p. 51.

⁶¹ Hans Wehr, *A Dictionary of Modern Written Arabic*, red. J. Milton Cowan, 3. udgave, Spoken Language Services, Ithaca, N.Y., 1976.

⁶² "Det havde ikke overrasket ham [Galip], at Rûya betød drøm", *Den sorte bog*, p. 19.

⁶³ *Ibid.*, p. 19.

I *Den sorte bog* er de tre segmenter organiseret kronologisk; identifikationen af Rüyas tre tilstedeværelsesformer kan paralleliseres med den senere karakteristik af Celâls tre personligheder,⁶⁴ men det er nødvendigt at understrege, at mens samtlige Celâls personligheder udelukkende identificeres af læseren gennem hans avisartikler, så er Rüyas personligheder eksterioriserede. I skriften opstår der, ligesom i de andre media via hvilke kommunikationen finder sted, en flygtighed, en fraværenhed i mødet med det andet menneske; mediet, det talte såvel som det skrevne sprog, giver, som Maurice Blanchot konstaterer, kun mening, hvis dette andet menneske ikke er tilstede: "Pour que je puisse dire: cette femme, il faut que d'une manière ou d'une autre je lui retire sa réalité d'os et de chair, la rende absente et l'anéantisse. Le mot me donne l'être, mais il me le donne privé d'être."⁶⁵ Den skriftlige kontakt repræsenterer fuldstændiggørelsen af separationsprocessen, der indiceres i det visuelle segment og implementeres i det auditive segment, hvorved den ligeledes markerer den totale disintegration af den elskede anden, hvorfor segmentet ikke er perceptivt i klassisk forstand, da afsenderen og modtageren i den kommunikative receptionssituation på ingen fysisk måde relaterer sig til hinanden, og derfor er gensidigt non-perceptible.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 362.

⁶⁵ Maurice Blanchot, "La littérature et le droit à la mort", in *La part du feu*, Gallimard, Paris, 1949, p. 325.

Rekonstruktioner II: Den anden og vær (d)en

Maurice Merleau-Ponty tager i sin analyse af den perceptoriske intersubjektivitet udgangspunkt ikke i det faktisk perciperede, men i de sider af det perciperede, der ikke umiddelbart perciperes, i genstande eller begivenheder, der ligger udenfor den direkte perceptions område ikke på grund af deres karakter, men på grund af deres position. Disse (del)objekter er ikke imaginære, de er indiskutabelt tilstedeværende, ikke som virtuelle eller anticiperede perceptioner, men som netop tilstedeværelser, "des présences",⁶⁶ der gives, ikke via deduktion eller anden intellektuel aktivitet, men via en praktisk syntese, der befordres qua de ikke-synlige (del)objekters reelle taktilitet. Perceptionens objekt byder sig således til "comme la somme interminable d'une série indéfinie de vues perspectives dont chacune le concerne et dont aucune ne l'épuise",⁶⁷ hvorved det perspektiviske syns subjekt, kroppen, fungerer som perceptivt og praktisk felt, for så vidt dets fysiske formåen omfatter og afgrænser subjektets domænes objekters helhed. Perceptionens tilsyneladende diskrepante præmisser udelukker således forestillingen om eksistensen af tingen i sig selv: "Il y a donc dans la perception un paradoxe de l'immanence et de la transcendance. Immanence, puisque le perçu ne saurait être étranger à celui qui perçoit; transcendance,

⁶⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Cynara, Grenoble, 1989, p. 45.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 48.

puisqu'il comporte toujours un au-delà de ce qui est actuellement donné."⁶⁸
Ergo eksisterer det perciperede objekt kun, for så vidt det lader sig percipere, hvilket peger frem imod det intersubjektive som objektiverbart fænomen.

Sig selv som en anden

Den andens krop frembyder en anomali i subjektets tingsverden. Merleau-Ponty giver som eksempel et subjekt, der iagttager en tilfældig mand, der sidder i solen og sover.⁶⁹ Ved siden af manden ligger hans hat. Han bevæger sig ikke, og så længe han forbliver således, er han, i lighed med hatten, for subjektet at betragte som blot en af de genstande, der befinder sig i subjektets perceptive og praktiske felt, et af subjektets fænomener. I det øjeblik manden vågner, åbner øjnene, og tager hatten på som beskyttelse mod solens stråler ændres hans status i det iagttagende subjekts øjne. Han fremstår nu som et ligeværdigt andet subjekt i den samme verden som den det iagttagende subjekt kender til. Transformationsprocessen er reel, for så vidt den anden fødes midt i subjektets perceptionsfelt, midt blandt subjektets fænomener, og fordi denne anden begynder at handle med, og i forhold til, de øvrige (af subjektet) allerede accepterede genstande, således ophører den andens krop med at være blot et af subjektets fænomener; den anden indtræder i et værensfællesskab med subjektet, der samtidig pålægges "la tâche d'une communication vraie",⁷⁰ hvorved de objekter, der før var subjektets, nu indgår i en ny orden, nemlig intersubjektivitetens eller objektivitetens.

Det forhold, der ekspliciteres i ovenanførte illustration, at den andens krop i sin reneste, mest ubevidste form, afklædt dens menneskelige karakteristika, indgår i subjektets fænomenalverden sideordnet de øvrige genstande, der tilhører denne, anskueliggøres i *La Prisonnière* i situationen, hvor Marcel betragter den sovende Albertine:

Étendue de la tête aux pieds sur mon lit, dans une attitude d'un naturel qu'on n'aurait pu inventer, je lui trouvais l'air d'une

⁶⁸ *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, p. 49.

⁶⁹ "La perception d'autrui et le dialogue", p. 189.

⁷⁰ *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, p. 53.

longue tige en fleur qu'on aurait disposée là; et c'était ainsi en effet: le pouvoir de rêver que je n'avais qu'en son absence, je le retrouvais à ces instants auprès d'elle, comme si en dormant elle était devenue une plante. Par là son sommeil réalisait dans une certaine mesure, la possibilité de l'amour; seul, je pouvais penser à elle, mais elle me manquait, je ne la possédais pas. Présente, je lui parlais, mais étais trop absent de moi-même pour pouvoir penser. Quand elle dormait, je n'avais plus à parler, je savais que je n'étais plus regardé par elle, je n'avais plus besoin de vivre à la surface de moi-même.⁷¹

Marcel verbaliserer i citatet, hvorledes Albertines tilstand ændrer hendes status, og fremmer objektiveringen af hendes person: "je lui trouvais l'air d'une longue tige en fleur qu'on aurait disposée là; et c'était ainsi en effet: [...] comme si en dormant elle était une plante." Processen er således reversibel: i det øjeblik den anden henfalder til et vegetativt stade bortfalder dens subjektivitets rettigheder og adfærd.

Et andet eksempel på en observation af en person, der er uvidende om observatørens tilstedeværelse, findes hos Proust i *Le Côté de Guermantes* (1920), hvor den netop tilbagekomne Marcel træder ind i stuen til sin intetanende bedstemoder, der er fordybet i en bog:

Hélas, ce fantôme-là, ce fut lui que j'aperçus quand, entré au salon sans que ma grand-mère fût avertie de mon retour, je la trouvai en train de lire. J'étais là, ou plutôt je n'étais pas encore là puisqu'elle ne le savait pas, et, comme une femme qu'on surprend en train de faire un ouvrage qu'elle cachera si on entre, elle était livrée à des pensées qu'elle n'avait jamais montrées devant moi. De moi – par ce privilège qui ne dure pas et où nous avons, pendant le court instant du retour, la faculté d'assister brusquement à notre propre absence – il n'y avait là que le témoin, l'observateur, en chapeau et manteau de voyage, l'étranger qui n'est pas de la maison, le photographe qui vient prendre un cliché des lieux qu'on ne reverra plus.⁷²

I den tavse relation mellem Marcel og bedstemoderen konstitueres bedstemoderen som genstand i Marcells verden, hvorfor perception fungerer

⁷¹ *La Prisonnière*, p. 62.

⁷² *Le Côté de Guermantes*, p. 132.

som tilstedeværelsesmarkør ikke for den perciperende, men for den perciperede. Når bedstemoderen i situationen ikke er genstand for en possessiv objektivering, skyldes det, at om end hun ikke er sig Marcells tilstedeværelse bevidst, så er hun ikke i sig selv ubevidst; narrationens syntaktiske objekt er qua sin gøren ligeledes bevidst agerende subjekt, "je la trouvai en train de lire", men det er qua narrationens syntaktiske subjekts gøren, at hun gestaltes som fænomenologisk værenssubjekt, en status, hvis gøren tilsidesætter iagttager-subjektets væren, "je n'étais pas encore là", og placerer hende midt i det perceptiv felt, hvor hendes tavse fremtonings absorption af det iagttagende subjekts blik fremhæver spatiet mellem de to perceptionsinstanser, det perceptoriske agens og perceptet, dvs. subjektet og den anden. Denne decentralisering af det sansende subjekt behandles af Merleau-Ponty:

*Mais il y a un moi qui est autre, qui siège ailleurs et me destitue de ma position centrale, quoique, de toute évidence, il ne puisse tirer que de sa filiation sa qualité de moi. Les rôles du sujet et de ce qu'il voit s'échangent et s'inversent: je croyais donner à ce que je vois son sens de chose vue, et l'une de ces choses soudain se dérobe à cette condition, le spectacle en vient à se donner lui-même un spectateur qui n'est pas moi, et qui est copié sur moi.*⁷³

Bedstemoderen hos Proust får nok mening som set genstand, men da hun ikke er sig dette bevidst unddrager hun sig perceptionssituationens vilkår, og gengælder ikke blikkets tilnærmelser; hun udstyrer nok sig selv med en beskuer, men det denne beskuer beskuer er ikke beskueren men noget andet (hun læser), hvorved beskueren ufrivilligt bliver vidne til sin egen fraværelse, den objektive negation af subjektets tilstedeværelse i det konstituerede intersubjektive perceptionsfelt.

Når eksistens i fænomenologisk forstand er identisk med perception, substitueres det kartesianske "jeg tænker" med den reciprokke verbalform "jeg perciperers";⁷⁴ denne binaritet mellem aktivitet og passivitet inkarneres i *Trækopfuglens krønike* i den japanske original i protagonisten Toru, hvis navn

⁷³ "La perception d'autrui et le dialogue", p. 187.

først optræder i den fonetiske *katakana*-skrift, hvor det betyder "to pass through", mens det senere i romanen skrives med et kinesisk skrifttegn, der betyder "to receive".⁷⁵ Men man kan kun i ringe grad sanse sig selv. Den andens krops apparition er og bliver en fænomenal genstand,⁷⁶ og behandles som sådan af det perspektivistiske syns subjekt, kroppen, men netop perceptionen af egenkroppen frembyder et problem; de eneste dele af ens eget ansigt, der er direkte visible for ens eget blik, er det yderste af næsen og øjenhulernes mørke konturer, der endda fremstår uskarpt og i monovision: "En d'autres termes, j'observe les objets extérieurs avec mon corps, je les manie, je les inspecte, j'en fais le tour, mais quant à mon corps je ne l'observe pas lui-même: il faudrait, pour pouvoir le faire, disposer d'un second corps qui lui-même ne serait pas observable."⁷⁷

Denne dobbelthed illustreres i *La nausée* (1938) af Jean-Paul Sartre, hvor spejlmetaforen i den berømte scene, hvor protagonisten Antoine Roquentin reflekterer over sin egen (spejl)refleksion, fungerer som billede på Roquentins fremmedgjorthed ikke bare over for verden, men også over for sig selv:⁷⁸ "C'est le reflet de mon visage. Souvent, dans ces journées perdues, je reste à le contempler. Je n'y comprends rien, à ce visage. Ceux des autres ont un sens. Pas le mien. Je ne peux même pas décider s'il est beau ou laid. Je pense qu'il est laid, parce qu'on me l'a dit."⁷⁹ Scenen (gen)findes i *Trækopfuglens krønike*, hvor Toru Okada lige før Kumikos forsvinden betragter sig selv i badeværelsesspejlet, mens han børster tænder: "Jeg skyllede munden og betragtede atter mit eget ansigt i spejlet. Jeg har ikke noget billede af mig selv, sagde jeg til mig selv. Jeg er tredive år, er gået i stå, og har ikke noget billede af mig selv."⁸⁰ Men det syn, spejlet tilbyder betragteren, er ufuldstændigt; det eneste syn, der gives for betragteren i spejlet, er billedet af betragteren i færd

⁷⁴ Sammenskrivningen af det aktive "jeg perciperer" og det passive "jeg perciperes" danner hybriden "jeg perciperers", der lydligt ikke adskiller sig fra passivformen, der som reciprokt verbum udtrykker det gensidige i handlingen.

⁷⁵ Jay Rubin, *Haruki Murakami and the Music of Words*, Harvill Press, London, 2003, p. 208.

⁷⁶ Cf. "La perception d'autrui et le dialogue", pp. 187-188.

⁷⁷ *Phénoménologie de la Perception*, p. 107.

⁷⁸ Cf. "Fænomenologi og topofili", p. 80.

⁷⁹ Jean-Paul Sartre, *La nausée*, Gallimard, (coll. Folio), Paris, 2000, pp. 33-34.

⁸⁰ *Trækopfuglens krønike*, p. 128.

med at betragte, eller som Merleau-Ponty resignerende bemærker: "Je peux bien voir mes yeux dans une glace à trois faces, mais ce sont les yeux de quelqu'un qui observe, et c'est à peine si je peux surprendre mon regard vivant quand une glace dans la rue me renvoie inopinément mon image."⁸¹ Spejlproblematikken genfindes i *Trækopfuglens krønike*, hvor Malta Kano belærer Toru Okada om reel selverkendelse: "For eksempel kan man ikke se sit eget ansigt med sine egne øjne, vel? Man kan kun se sit eget ansigt som et spejlbillede inde i spejlet. Vi har vænnet os til at tro, at det, vi ser inde i spejlet, er det sande billede af os."⁸² Det er, med Merleau-Pontys kryptiske formulering, nødvendigt at kunne disponere over "un second corps", at kunne distancere sig fra sig selv og se på sig selv med andre øjne, med en andens øjne. Toru Okadas gradvise forvandling markeres af modermærket, der kommer til syne på hans kind, da han, efter for første gang at have ladet sit skæg vokse ud, endelig barberer sig.⁸³ Senere hen betragter han sit nu bemærkede ansigt:

Med tilbageholdt åndedræt kiggede jeg mig længe i spejlet, så længe, at jeg begyndte at betragte mit eget ansigt som noget, der ikke længere tilhørte mig. Modermærket forsøgte at fortælle mig noget. Det ville have mig til at gøre noget. Jeg blev ved med at stirre på mig selv inde i spejlet, og dette billede blev uden ord ved med at stirre tilbage på mig fra et sted bag spejlet.⁸⁴

I *Den sorte bog* er det da også først, da Galip kan konstatere: "Nu er jeg blevet en anden!"⁸⁵ at han, umiddelbart efter, at han er blevet sig denne transition bevidst, føler sig i stand til at iagttage sit eget ansigt: "Nu var han rede til at træde hen foran spejlet og læse bogstaverne i sit ansigt. Han gik i bad og så sig i spejlet. Derefter udviklede alt sig meget hurtigt."⁸⁶ Galips perspektiv er fra dette afgørende øjeblik ændret, og han betragter nu sig selv fra en anden

⁸¹ *Phénoménologie de la Perception*, p. 107.

⁸² *Trækopfuglens krønike*, pp. 277-278.

⁸³ *Ibid.*, p. 281.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 380.

⁸⁵ *Den sorte bog*, p. 328.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 329.

(s) synsvinkel "på samme måde som han plejede at betragte billederne af ministerpræsidenter eller filmskuespillere man ser i aviserne"⁸⁷, og det ansigt, der tidligere efterlod ham indifferent, fremstår nu ladet med en potent signifikans, be-skrevet med klare, letlæselige tegn.

Ideen, at man må iagttages (af sig selv) for at eksistere (som sig selv), forefindes også i den islamiske tradition. Centralt i den andalusiske mystiker Ibn al-'Arabîs (1165-1240) kosmogoniske tænkning er en bestemt, indenfor sufismen, dvs. den islamiske mystik, ofte citeret *hadîth*⁸⁸ omhandlende verdens skabelse; ifølge denne overlevering åbenbarede Gud sig for Muhammad, afslørende hemmeligheden om sin lidelseshistorie, sin *pathos*: "J'étais un Trésor caché et j'ai aimé à être connu. Alors j'ai créé les créatures afin d'être connu par elles."⁸⁹ Ibn al-'Arabî præciserer og accentuerer i sin udlægning af denne *hadîth* den guddommelige lidelse(s-historie), og gengives citatet i nøje overensstemmelse med denne tolkningsmodus, oversættes dets sidste del retteligt: "afin de devenir en elles l'objet de ma connaissance"⁹⁰. Ønsket om at blive kendt (af sig selv) gennem en anden som tilskyndelse til skabelsen af denne anden, er en gennemgående tematik i *Den sorte bog*, vel nok mest eksplicit udfoldet i den af Celâls artikler, der bærer titlen "Øjet",⁹¹ i hvilken skribenten beretter om en vinternat, hvor han på sin vandring rundt i Istanbul ser sig forfulgt af et altseende øje. Efter at chokket over opdagelsen har lagt sig, og han har accepteret dets iagttagende tilstedeværelse, konkluderer han overrasket:

Jeg havde oprindeligt selv skabt dette "øje". Naturligvis for at det skulle se mig og iagttage mig. Jeg havde ikke noget ønske om at forlade dets synsfelt. Jeg havde udviklet mig under dette blik, gennem dette blik og var tilfreds med dette blik. For hvert øjeblik var jeg mig bevidst, at det iagttog mig, altså var jeg til.

⁸⁷ *Den sorte bog*, p. 329.

⁸⁸ Hadith: "[...] a record of actions or sayings of the Prophet and his companions." H.A.R. Gibb og J.H. Kramers, red., *Shorter Encyclopaedia of Islam*, E.J. Brill, Leiden, 1995.

⁸⁹ Henry Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabi*, Flammarion, Paris, 1958, p. 88.

⁹⁰ *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabi*, p. 88.

⁹¹ *Den sorte bog*, pp. 119-128.

Det var, som om at jeg ikke var til, hvis dette øje ikke så mig. [...] Da følte jeg, at det blik jeg kort forinden havde opdaget som "øjet", var mit eget blik. Det ville altså sige, at jeg nu var blevet til det, som "øjet" lige havde været, og betragtede mig selv udefra.⁹²

Passagens "jeg" har således selv skabt den anden, "Han", hvis blik konstituerer jeg'et, ved hjælp af sin erindrings "metafysiske geografi".⁹³ Da Galip efter sin metamorfose læser sit eget ansigt i spejlet, anskueliggøres reciprociteten mellem spejling og læsning, en reciprocitet, der siden hen ekspliciteres: "At læse vil sige at se i et spejl."⁹⁴ Læsning defineres yderligere som det "at tilegne sig en andens hukommelse",⁹⁵ og da det er læsningen af Celâls artikler, der fremprovokerer Galips transsubjektivitet, har erindringen derfor en konstruktiv identitetskonstituerende funktion for såvel Galip som for fortællerjeg'et i det ovenanførte citat. I *Den sorte bog* benyttes haven som metafor for hukommelsen,⁹⁶ og når Galip i åbningssekvensen nysgerrigt betragter sin sovende kone plages han af ønsket om "at strejfe gennem Rüyas tæt lukkede haver, mens hun lå begravet i søvnens ro, og vandre under piletræerne, akacierne, slyngroserne i solen."⁹⁷ Haven er ligeledes den lyriske

⁹² *Den sorte bog*, pp. 122-123.

⁹³ *Ibid.*, p. 124. Svend Erik Larsen begrundet i "'Glemmer du, så husker jeg ...' Litteratur og erindring som aktuel betydningsproces", in *Arbejdsrapporter* 14, 1998, Institut for Litteraturhistorie, Aarhus Universitet, pp. 13-14, spacialitetens effektivitet som mnemoteknisk og retorisk støttemetafor således:

- 1) Den viser at den tillærte erindring på den ene side forudsætter den naturlige – at bevidstheden kan danne billeder – og på den anden er en reaktion imod den naturlige erindrings binding til tid: det rumlige billede fikserer jo en fortid der ellers ville blive blegere.
- 2) Den spatiale metaforik er grundlæggende, bl.a. fordi synssansen er den vigtigste af alle.
- 3) Endvidere ordner den tillærte erindring den naturlige erindrings materiale. Dette materiale er jo i sig selv samtidigt til stede i bevidstheden når det først er kommet derind, ligesom ordene i en ordbog, og derfor uoverskueligt. Men med *ars memoriae* ordnes det i sekvenser, så vi får adgang til det vi husker i tur og orden, bl.a. fordi mennesker til fordel fra dyr, ifølge Aristoteles i *De anima*, ikke kun danner billeder af sansede genstande, men også er i stand kombinere dem frit efter logiske principper. Opretelsen af og omgangen med de opfundne steder og billeder kan styres af vores egen vilje.
- 4) Endelig er den spatiale forestilling digital.

⁹⁴ *Den sorte bog*, p. 363.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 329.

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 11, 48.

⁹⁷ *Den sorte bog*, p. 11.

sufi-digtnings foretrukne billede på (kærligheds)forholdet mellem den elskede, der repræsenteres af rosen, og elskereren, der repræsenteres af nattergalen, der besynger rosens skønhed.⁹⁸ Immanent i dette billede er umuligheden af forholdets (fysiske) fuldbyrdelse, ligesom haven i et religiøst betydningsunivers betegner det jordiske, dvs. en verden, hvor mennesket nok kan erfare og elske Gud, men samtidig ikke en verden, i hvilken det kan forenes med ham.⁹⁹ Denne dobbelthed dominerer ligeledes forholdet mellem Rüya og Galip, ikke bare i romanens allerede behandlede indledende passus, men også i Galips søgen efter Rüya, hvor han ved hjælp af erindringer, ved hjælp reminiscenser fra fortiden, (gen)skaber Rüya samtidig med at den fysiske (gen)forening umuliggøres.

Hukommelsen sammenkobles i åbningssekvensen med drømmenes verden, og den fysiske bevægelse rundt i disse bliver i den spatiale metaforik billede på erindringsprocessen henholdsvis drømmearbejdet, subsidiært tilegnelsen og tydningen af en andens hukommelse henholdsvis drømme. I sin læsning af Gérard de Nervals *Aurélia* (1855), hvis første sætning, "Le Rêve est une seconde vie",¹⁰⁰ står som epigraf for det kapitel i *Den sorte bog*, der bærer titlen "Kan De ikke sove?",¹⁰¹ hvilket indicerer en transtekstuel relation, betoner Knut Stene-Johansen den etymologiske (franske) forbindelse, der er mellem drømmen og vandringen, eller det "at strejfe omkring".¹⁰² Etymonet til det franske verbum "rêver" ("at drømme") er sandsynligvis det gammelfranske *esver*, som betyder "at strejfe omkring", "at vagabondere", og "rêver" er endvidere beslægtet det nordiske "å røve" og det engelske "to rove", der ligeledes begge indeholder betydningen "at strejfe omkring". Dette semantiske felt har ifølge etymologien ydermere en affinitet med verbet "endêver" ("at gå fra forstanden"), hvis etymon er det gammelfranske *desver*, og en gammel betydning af "rêver" er netop "delirium" (af det latinske

⁹⁸ Karsten Lomholt, *Elskere og asketer – Introduktion til islamisk mystik*, Museum Tusulanums Forlag, København, 1994, pp. 83-84.

⁹⁹ *Elskere og asketer – Introduktion til islamisk mystik*, p. 90.

¹⁰⁰ Gérard de Nerval, *Aurélia*, in *Promenades et souvenirs*, Garnier-Flammarion, Paris, 1972, p. 131.

¹⁰¹ *Den sorte bog*, pp. 255-259.

¹⁰² Knut Stene-Johansen, *Aurélia de Nerval*, doktorafhandling, Universitetet i Oslo, 1993, pp. 171-172.

delirare, "gå af sporet"), samt med det nordiske "å rave", der sædvanligvis forbindes med en ustyrlig, ruslignende tilstand. Man kan konkludere, at ordet "rêver", og dets nordiske og anglistiske slægtninge, synes at indeholde to fundamentale, semantiske elementer: dynamik og uorden, enten i forbindelse med en ekstern, legemlig forflyttelse realiseret ved en målløs vagabonderen, eller i forbindelse med en intern, psykisk tankebevægelse eksterioriseret ved en inkonsekvent diskurs.

Ophævelsen af skellet mellem det vågne liv og drømmen er for Nerval foruroligende, en følelse, der ligeledes ledsager dobbeltgængerfiguren:

Le même Esprit qui m'avait menacé, - lorsque j'entrais dans la demeure de ces familles pures qui habitaient les hauteurs de la *Ville mystérieuse*, - passa devant moi, non plus dans ce costume blanc qu'il portait jadis, ainsi que ceux de sa race, mais vêtu en prince d'Orient. Je m'élançai vers lui, le menaçant, mais il se tourna tranquillement vers moi. O terreur! ô colère! c'était mon visage, c'était toute ma forme idéalisée et grandie [...] Mais quel était donc cet Esprit qui était moi et en dehors de moi. Était-ce le *Double* des légendes, ou ce frère mystique que les Orientaux appellent *Ferouër*?¹⁰³

I lighed med Nervals protagonist er Galip fanget i erindringen, i drømmen, og det er først i det øjeblik, at protagonisten 'bringes ud af sig selv' i mødet med noget ikke-internaliserbart, at denne kan genkende og artikulere dette forhold, og dermed unddrage sig selv.

Arkanum

Walter Benjamins analyse af Charles Baudelaires forhold til bordellet, som det afspejler sig i hans digtning, fokuserer på sammenhængen mellem prostitutionen og storbyens og massens fremvækst. I Benjamins optik (re) præsenterer bordellet en andethed, der er dobbelttydig, idet den forener det mytiske med det masseproducerede:

¹⁰³ *Aurélia*, pp. 154-155. Nerval refererer med ordet *Ferouër* til persisk mystik, mens den arabiske betegnelse er *ar-ruh*, "soul", "spirit (in all senses)", *A Dictionary of Modern Written Arabic*.

Eines der Arkana, die der Prostitution erst mit der Großstadt zu [ge]fallen sind, ist die Masse. Die Prostitution eröffnet die Möglichkeit einer mythischen Kommunion mit der Masse. Die Entstehung der Masse ist aber gleichzeitig mit der Massenproduktion. Die Prostitution scheint zugleich die Möglichkeit zu enthalten, es in einem Lebensraum auszuhalten, in dem die Objekte unseres nächsten Gebrauchs mehr und mehr Massenartikel geworden sind. In der Prostitution der großen Städte wird das Weib selber zum Massenartikel.¹⁰⁴

Denne dobbeltydighed artikulerer den oppositionsrelation, der må eksistere mellem prostitutionssituationens symbolske simulation og den reelle korporlige kolportage. Bordellet (re)præsenterer derfor en total omkalfatring af hverdagslivet, en radikal omskrivning af de etablerede borgerlige normer og regler, resulterende i indførelsen af en dynamisk, perverteret uorden, der hidrører fra bærmens: "Bei Baudelaire ist die Prostitution die Hefe, die die Massen der großen Städte in seiner Phantasie aufgehen läßt."¹⁰⁵ Som sådan muliggør bordellet indenfor de fysiske rammer, der definerer dets eksistens, mødet med en både reel og imaginær andethed.

I *Den sorte bog* i kapitlet "Billedernes hemmelighed"¹⁰⁶ berettes historien om en malerikonkurrence, der udskrives i anledning af åbningen af Mellemøstens største bordel i Istanbul. De to konkurrerende kunstnere får hver tildelt en af bordellets indgangshals to sidevægge, imellem hvilke et tykt tæppe efter krav fra kunstnerne spændes ud, for at hindre plagiering. Ved ferniseringen afsløres

på den ene væg et herligt billede af Istanbul, men på den modsatte side et spejl, der viste det første billede endnu mere strålende på grund af lyset fra sølvkandelabrene, og endnu smukkere og mere tiltrækkende end det i virkeligheden var.

Prisen fik naturligvis maleren, der havde sat spejlet op. Men også de fleste af etablissementets kunder blev endnu mange år efter så fascinerede af de utrolige billeders skønhed på

¹⁰⁴ Walter Benjamin, "Zentralpark", in *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1997, p. 164.

¹⁰⁵ "Zentralpark", p. 165.

¹⁰⁶ *Den sorte bog*, pp. 404-409.

væggene, at de nød dem på hver sin måde, og i timevis gik de frem og tilbage mellem kunstværkerne, for at betragte og sammenligne dem og for at forstå hemmeligheden bag disse nydelser.¹⁰⁷

Stedets glædespiger mister hurtigt egeninteressen for billedets og spejlets finurligheder, hvorimod gæsternes reaktioner på vekselspillet mellem de to, ud fra hvilke de ansatte slutter sig til deres kunders karaktertræk, er en blivende distraktion.

I *La nausée* ses det eksemplarisk, da Roquetin afslutter sin rablende odysseé rundt i byens gader, drevet af behovet, lysten "de faire n'importe quoi pour m'étourdir",¹⁰⁸ og sigende søger tilflugt i bordellets karnevalistiske verden af distorsion og dissimulation, et dulmende kakofonisk *overkill* af sansepirringer, der accentueres i passagen: "il entre au *Bar de la Marine*, les petites glaces du petit bordel, il est pâle dans les petites glaces du petit bordel le grand roux mou qui se laisse tomber sur la banquette, le pick-up joue, existe, tout tourne, existe le pick-up, le coeur bat: tournez, tournez liquers de la vie, tournez gelées, sirops de ma chair, douceurs... le pick-up."¹⁰⁹ Et signifikant aspekt ved bordellet er dets mange små spejle, der dels har en illusionistisk funktion, idet spejlene fordobler og forvrænger det rumlige miljø, samt de aktører, der agerer i dette, dels en dokumentaristisk funktion, idet spejlene iscenesætter rummet som en art panoptikon, der tillader den besøgende at se alt fra alle vinkler, inklusive de akter denne selv måtte deltage i.

Drivkraften bag Marcells målløse vagabonderen i *Le Temps retrouvé* (1927) er rendyrket romantisk eventyrlyst:

Ce ne fut pas l'Orient de Decamps ni même de Delacroix qui commença de hanter mon imagination quand le baron m'eut quitté, mais le vieil Orient de ces *Mille et une Nuits* que j'avais tant aimées, et me perdant peu à peu dans le labyrinthe de ces rues

¹⁰⁷ *Den sorte bog*, p. 405.

¹⁰⁸ *La nausée*, p. 142.

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 148-149.

noires, je pensais au calife Haroun Al Raschid en quête d'aventures dans les quartiers perdus de Bagdad.¹¹⁰

Det varme vejr og den lange gåtur har gjort Marcel tørstig, og da alle beværtninger er lukkede søger han ind på det eneste åbne hotel, han kan finde, uvidende om etablisementets egentlige eksistensberettigelse, der dog hurtigt åbenbares for den nysgerrige gæst:

j'étendis le bruit du claquement d'un martinet probablement aiguisé de clous car il fut suivi de cris de douleur. Alors je m'aperçus qu'il y avait dans cette chambre un oeil-de-boeuf latéral dont on avait oublié de tirer le rideau; cheminant à pas de loup dans l'ombre, je me glissai jusqu'à cet oeil-de-boeuf, et là, enchaîné sur un lit comme Prométhée sur son rocher, recevant les coups d'un martinet en effet planté de clous que lui infligeait Maurice, je vis, déjà tout en sang, et couvert d'ecchymoses qui prouvaient que le supplice n'avait pas lieu pour la première fois, je vis devant moi M. de Charlus.¹¹¹

Marcel oplyses yderligere om etablisementets formål og omfang, da han ved den forløste hr. de Charlus' tilsynekomst gennes ind i et lille værelse specielt indrettet med et kighul, der tillader, den der ønsker det at "voir et etendre sans être vu,"¹¹² og herfra ser, og overhører baronen betale for de ydelser, han har modtaget, mens han komplimenterer Jupiens "barbeaux". Hvor der inkorporeret i *Bar de la Marine* er et veritabelt spejlkabinet, illuderende eksistensen af perspektiv(er), så er Jupiens hus en transparent konstruktion af hemmelige (forbudte) rum udstyret med voyeuristisk æggende kighuller. Disse to funktionsmodi korresponderer med den væsentlige andethed, som bordellet (re)præsenterer, idet denne, som tidligere nævnt, har en både imaginær og reel karakter. Resultatet er et radikalt totalteater, hvis natur Marcel karakteriserer således, da han replicerer Jupien:

¹¹⁰ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, in *À la Recherche du temps perdu VII*, Gallimard, (coll. Folio), Paris, 1999, p. 116.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 122.

¹¹² *Ibid.*, p. 130.

”En attendant, dis-je à Jupien, cette maison est tout autre chose, plus qu’une maison de fous, puisque la folie des aliénés qui y habitent est mise en scène, reconstituée, visible. C’est un vrai pandemonium. J’avais cru comme le calife de *Mille et Une Nuits* arriver à point au secours d’un homme qu’on frappait, et c’est un autre conte des *Mille et Une Nuits* que j’ai vu réalisé devant moi, celui où une femme, transformée en chienne, se fait frapper volontairement pour retrouver sa forme première.”¹¹³

(Skue)spilleets aktører, der alle er indforståede med deres roller, opretholder illusionen velvidende, at der er tale om netop dette, en illusion, men forstillingen til trods er parternes korporlige fysiske involvering reel.

Totalteatret udbygges yderligere i *Den sorte bog* i passagen, hvor Galip indføres i etablissementet ”Venner”,¹¹⁴ der har specialiseret sig i prostituerede, der ligner, og agerer berømte tyrkiske filmstjerner. Galip synes bedst om kvinden, der optræder som skuespillerinden Türkân Soray, og da de introduceres som henholdsvis ”Türkân” og ”Izzet”, forstår Galip, at både kvindens gestus og replikker ”stammede fra en af Türkân Sorays film og at han selv måtte være Izzet Günay, der spillede den mandlige hovedrolle i samme film.”¹¹⁵ Under den indledende samtale sidder Galip på en stol ved siden af døren, mens kvinden placerer sig på en taburet foran toiletbordet og toiletbordsspejlet, langs rammen af hvilket er fastgjort billeder af gamle filmscener, en af hvilke kvinden ved sin positur og placering genskaber. Situationen vækker reminiscenser om Galips barndom, hvor bedstemoderen fæstnede de postkort og billeder, Rüyas fader sendte hjem fra eksotiske steder, langs kanten af spejlet på buffeten. Det er på et af disse billeder, at Galip første gang ser Rüya og hendes moder, ”profetens efterkommer”, der på daværende tidspunkt langt overstråler sin datter. Galip betages da også øjeblikkeligt af hende, og af de myter, der før hendes ankomst florerer om hende, en af hvilke omhandler hendes filmstjernekarriere i Hollywood. Situeret således betragter de hinanden i spejlet, mens de indledningsvist

¹¹³ *Le Temps retrouvé*, p. 139.

¹¹⁴ I det sufistiske vokabolarium er ”Vennen”, ”den Anden” og ”den Elskede” synonyme, der relaterer sig til den mystiske kærlighed.

¹¹⁵ *Den sorte bog*, pp. 150-151.

primært taler *til* hinanden, idet kvinden insisterer på at blive i Türkân Sorays rolle i filmen *Luder og madonna*, reciterende replikker fra denne film, mens Galip taler til den prostituerede som var hun Rüya:

”Vi skulle have mødt hinanden for længe siden ...”

”Men vi *har* mødt hinanden for længe siden,” sagde Galip, idet han betragtede kvindens ansigt i spejlet. ”Vi sad ganske vist ikke ved siden af hinanden i skolen, men når vinduet efter lange diskussioner på varme forårsdage blev lukket op, kunne jeg på samme måde som nu betragte dit ansigt, der blev reflekteret i vinduet, der virkede som et spejl på grund af den sorte tavle lige bagved.”

”Hmm ... Vi skulle have mødt hinanden for længe siden.”

”Vi *har* mødt hinanden for meget længe siden,” sagde Galip.¹¹⁶

Da kvinden forlader sin plads foran spejlet, og ligger sig på sengen, træder hun samtidig ud af sin (ekstra) rolle, og agerer nu atter skuespillerinden Türkân Soray, hvilket også Galip i sin konversation accepterer. Forstillingen er total, da den prostituerede håbefuldt udbryder: ”Du forløser mig fra dette liv, jeg mener fra dette film-liv. Jeg er træt af dette kunstnerliv. Disse ukultiverede mennesker her til lands; i deres øjne er en filmskuespillerinde ikke en kunstner, men en luder.”¹¹⁷ Da de omfavner og kysser hinanden, konstaterer Galip, at der kun er ganske lidt ved kvinden, der minder om Rüya, og i modsætning til når han kyssede sin kone, hvor der altid var et kort øjeblik, hvor han bekymret tænkte, ”at hun var blevet en helt anden person”,¹¹⁸ fornemmer han nu, at det er ham selv, der forvandler sig, at det er ham selv, der er en anden. Efterfølgende demonstreres spejlets dokumentaristiske funktion:

Da Galip opdagede, at de kunne se sig selv i spejlet fra denne ende af sengen, forstod han formålet med hele dette sødmefulde tumleri, der havde kastet dem fra side til side i sengen. Kvinden nød synet af spejlbilledet, mens hun klædte sig selv og Galip af.

¹¹⁶ *Den sorte bog*, p. 152.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 153.

¹¹⁸ *Den sorte bog*, p. 155.

Noget senere betragtede de begge to kvindens kunster i spejlet, så sig mætte i hver enkelt detalje, som om hun var en helt tredje, de betragtede udefra, på samme måde som en jury bedømmer de obligatoriske øvelser under en gymnastikkonkurrence, men måske med lidt større indlevelse.¹¹⁹

Situationen artikulerer den prostitueredes krops status som genstand; spejlingen muliggør ikke bare kundens, men ligeledes den prostitueredes egen objektive betragtning af hendes krop, der udspaltes, hvilket dramatiserer det forhold, at den prostitueredes krop i prostitutionssituationen fritstilles, ud-bydes som en vare, og som sådan fremstår uafhængigt af den prostitueredes subjektivitet.

Første gang Toru Okada i drømme i *Trækopfuglens krønike* besørges af tankeluderen Kreta Kano, sker det i et luset hotelværelse med billig whisky og et hurtigt overstået *blow-job*, hvis udkomme i den virkelige verden forplanter sig til Torus underbukser.¹²⁰ Anden gang Toru Okada i drømme befinder sig i værelse 208, er der stadig en flaske Cutty Sark på bordet, men ved drømmens start er det Kumiko han kærtegner, og først da han har lynet hendes lynlås helt op, opdager han, at det ikke, som han troede, er Kumiko, men Kreta Kano klædt i en af Kumikos sommerkjoler, som hun beholder på under den efterfølgende seksualakt, der denne gang fuldbyrdes med det samme fysiske resultat.¹²¹ Da de mødes ved en senere lejlighed konfronteres Toru Okada med Kreta Kanos postulat om, og uforbeholdne accept af deres tidligere møders i bevidsthedsmæssig sammenhæng reelle karakter.¹²² Tredje gang de to indgår i en seksuel relation, sker det i vågen tilstand på Kreta Kanos opfordring, idet hun ønsker, at han køber hende som en kroppens luder for en enkelt aften, og at han som betaling giver hende noget af Kumikos tøj, som hun bærer, da de går i seng sammen:

Det, jeg havde gjort sammen med Kreta Kano i min drøm, gjorde jeg nu i virkeligheden. Hendes krop var ægte og levende,

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 156.

¹²⁰ *Trækopfuglens krønike*, pp. 104-106.

¹²¹ *Ibid.*, pp. 189-191.

¹²² *Ibid.*, pp. 209-210.

men der manglede noget, nemlig fornemmelsen af, at jeg virkelig var i seng med hende. Flere gange blev jeg overvældet af en illusion om, at jeg var i seng med Kumiko og ikke med Kreta Kano. Jeg var sikker på, at jeg ville vågne i samme øjeblik, jeg kom. Men jeg vågnede ikke. Jeg kom inde i hende. Det var virkelighed, ægte virkelighed. Men hver gang jeg erkendte dette, følte virkeligheden en lille smule mindre virkelig. Virkeligheden syntes at gå i opløsning og fjerne sig fra sig selv. Men alligevel var det stadig virkeligheden.¹²³

Vekselvirkningen/-spillet mellem drøm og virkelighed korresponderer med bordellets tidligere påpegede bipolare tiltrækningskraft, den imaginære og reelle andethed. Situationen afslører prostitutionssituationens paradoksale illusion: den prostituerede distancerer sig i situationen fra sin egen krop, der som en rekvisit anvendes til udlevelsen af kundens fantasi, der opretholdes af den prostitueredes simulerede tilstedeværelse. Men den seksuelle relation er virkelig.

Da Marcel besøger det homoseksuelle bordel, er det kun som tilskuer, men atmosfæren udløser erindringen om en episode, hvor Françoise træder ind til ham og Albertine, der, mens hun ligger nøgen i sengen, udbryder: "Tiens, voilà la belle Françoise", hvortil Françoise mumlende replicerer: "poutana".¹²⁴ Hun associeres således i Marcells bevidsthed med den prostitueredes simulerende adfærd. Straks efter, at Albertines portner over for Marcel har bekræftet hendes afrejse, søger han trøst i en ung gadepiges selskab:

Devant la porte d'Albertine, je trouvai une petite fille pauvre qui me regardait avec de grands yeux et qui avait l'air si bon que je lui demandai si elle ne voulait pas venir chez moi, comme j'eusse fait d'un chien au regard fidèle. Elle en eut l'air content. À la maison je la bercai quelque temps sur mes genoux, mais bientôt sa présence, en me faisant trop sentir l'absence d'Albertine, me fut insupportable. Et je la priai de s'en aller, après lui avoir remis un billet de cinq cents francs. Et pourtant, bientôt après, la pensée d'avoir quelque autre petite fille près de moi, mais de ne jamais être seul sans le secours d'une présence

¹²³ *Trækopfuglens krønike*, p. 306.

¹²⁴ *Le Temps retrouvé*, p. 129.

innocente fut le seul rêve qui me permit de supporter l'idée que peut-être Albertine resterait quelque temps sans revenir.¹²⁵

Den umiddelbare tabsudmøntning efterfølges, at det Peter Brooks udnævner til at være "Marcel's greatest epistemological anguish in the novel: the agony of retrospective jealousy, the mad desire to know another person's past, to fill in the gaps created by absences and lies, the need constantly to revise the narrative of one's life through discoveries about another's biography."¹²⁶ Processen ækvivalerer den, der beskrives i *Den sorte bog* i kapitlet "Hvem myrdede Shems fra Tabriz?".¹²⁷ Centralt i kapitlet og i *Den sorte bogs* mæandriske kærlighedshistorie(r) er det realhistoriske forhold mellem den islamiske sufi-digter Mawlânâ Djalâluddîn Rûmî (1207-1273), til hvem Celâl's navn er en allusion (Djalâl (arabisk) = Celâl (tyrkisk)), og Shamsuddîn Tabrîzî. Forbindelsen etableredes ved den berømte dialog, der udviklede sig ved deres første møde på grundlag af Shamsuddîn's spørgsmål, om Muhammad eller Bâjazîd Bistâmî var den største Guds tjener? På Djalâluddîn's skråsikre prisning af Muhammad som den uden sammenligning største replicerer Shamsuddîn: "Hvordan kan det da være, [...] at Muhammed sagde: 'Jeg har ikke kendt Dig, Gud, som Du bør kendes.' Hvorimod Bâjazîd sagde, 'Priset være jeg! Hvor stor er min hæder.?'"¹²⁸ Ved dette spørgsmål besvimele Djalâluddîn. Mødet med Shamsuddîn, en af de få sufier, der hævdede, at han havde passeret elskerens niveau, og opnået status af *ma'shûq*, "den Elskede", hvilket Djalâluddîn anerkendte ham som, omkalfatrede totalt Djalâluddîn's tilværelse, og da Shamsuddîn senere valgte at forlade den dybt ulykkelige Djalâluddîn, initierede han samtidig dennes særdeles omfattende lyriske produktion, der blandt andet inkluderer de godt 25.000 vers indeholdt i *Mathnawî-e-ma'nawî*.¹²⁹ I *Den sorte bog* udlægger Celâl Djalâluddîn's beundring for Shamsuddîn som bedragerisk: "Hvis Mevlâna virkelig var så vis, som man sagde, så lod han sig

¹²⁵ *Albertine disparue*, pp. 15-16.

¹²⁶ Peter Brooks, *Body Work*, Harvard University Press, Cambridge, Ma., 1993, p. 121.

¹²⁷ *Den sorte bog*, pp. 260-275.

¹²⁸ *Elskere og asketer – Introduktion til islamisk mystik*, p. 57.

¹²⁹ *Elskere og asketer – Introduktion til islamisk mystik*, pp. 56-57.

ikke påvirke af en så enkel lignelse; han foregav at være fuld af beundring."¹³⁰ Ifølge Celâl havde Djalâluddîn "hele sit liv ledt efter en 'anden', der kunne få ham til at handle, opflamme ham, et spejl, hvori hans ansigt og hans sjæl kunne spejle sig",¹³¹ og det var dette desperate behov, der ledte ham til at forføre Shamsuddîn med illusionen om, at han var denne længe ventede "anden". I denne udlægning antydes det, at Djalâluddîn i virkeligheden selv dræbte Shamsuddîn, hvorfor "kærligheden som anledning var vigtigere end den forsvundne elskede",¹³² da han efterfølgende gennemsøgte Damaskus' gader:

Artiklen viste meget kort, at de forskellige eventyr, som digteren oplevede i byens gader, svarede til de stadier, som den vandrende dervish måtte gennemgå på sin vej mod sandheden og fuldkommenheden: Ligesom scenen, hvor Mevlâna forvirret opdager, at den elskede er forsvundet og begynder at lede efter ham svarede til "selvransagelsesstadiet", så var der en overensstemmelse mellem de scener, hvor Mevlâna mødte den elskedes gamle venner og fjender, undersøgte de veje han havde gået og hans erindringstunge, hjerteskerende ejendele, og de forskellige stadier i de fyrre dages "forsagelsestid".¹³³

I modsætning til Marcells rejse, der er en intern, mental bevægelse, en udforskning af "l'édifice immense du souvenir",¹³⁴ motiveret af behovet for at (gen)skabe fortiden, er Djalâluddîns søgen efter den forsvundne elskede en reel, fysisk bevægelse, hvor det at lede er vigtigere end at finde. Bordelsscenen symboliserer "kærlighedslutringen"¹³⁵, peripetien, hvor Djalâluddîn, bliver klar over, "at han selv rummede Shamsuddîn".¹³⁶ Efter denne erkendelse fandt han sig en ny ligesindet, den analfabetiske Salâhuddîn Zarkûb, "et spejl der også reflekterede Shamsuddîn" (da denne jo nu var en del af

¹³⁰ *Den sorte bog*, p. 264.

¹³¹ *Ibid.*, p. 265.

¹³² *Ibid.*, p. 269.

¹³³ *Ibid.*, pp. 269-270.

¹³⁴ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, in *À la Recherche du temps perdu I*, Gallimard, (coll. Folio), Paris, 2002, p. 46.

¹³⁵ *Den sorte bog*, p. 270.

¹³⁶ *Elskere og asketer – Introduktion til islamisk mystik*, p. 67.

Djalâluddîn),¹³⁷ og da denne døde, overtog disciplen Husâmuddîn (i *Den sorte bog* benævnt Celebi Hüsameddin) hans plads, ligesom han senere skulle blive Djalâluddîns efterfølger. Ifølge Celâls fortolkning er kærligheden som anledning altså vigtigere end den elskede, hvorfor forholdet mellem elsker og den elskede kan udlægges som elskerens refleksion i et klart og velpudset spejl. I Djalâluddîns lyrik såvel som i den mystiske kærlighedsdigtningstraditionelle metaforik er spejlet dog symbol på elskerens hjerte, den ultimative hyldest og selvopofrelse i forholdet til den elskede anden:

*Mit hjerte er som vand, rent og føjeligt.
Og vandet holder månens billede.*¹³⁸

Den elskedes status i Celâls udlægning ækvivalerer Albertines status i *À la Recherche du temps perdu*. Forelskelsen og den elskede er hos Proust ikke objektive korrelater; den elskede er en variabel, et billede, der tilpasser sig forelskelsens imaginære projektion. Derfor realiserer Albertines søvn "la possibilité de l'amour", idet Albertine, når hun sover, aflægger sig "ses différents caractères d'humanité",¹³⁹ der ellers ville gribe forstyrrende ind i Marcells fantasibillede. Denne selvudslettende tilstand reducerer hende til en (spejl)skærm på hvilken Marcel kan fæstne sit begær. Det tab, Marcel begræder, da Albertine forlader ham, skyldes derfor i højere grad tabet af billedet end tabet af den elskede; da "[b]illedet af den begærede krop", som Tygstrup konstaterer, "er betinget af den levende krops fravær", er forelskelsen, den forelskelse, der tidligere kun glimtvis lod sig ane, når Albertine i søvnen fraskrev sig sine menneskelige karakteristika, i realiteten et produkt af sorgen. Den elskede er således altid allerede tabt.

Kærligheden og den deraf følgende jalousi benævnes i en anden roman af Pamuk, *Det hvide slots* (1985) epigraf: "At forestille sig, at en person, vi finder interessant, har adgang til en ukendt livsmåde - en livsmåde, der virker så meget desto mere spændende på grund af den mystik; at tro, at vi

¹³⁷ *Ibid.*, p. 67.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 64.

¹³⁹ *La Prisonnière*, p. 62.

først vil begynde at leve gennem denne persons kærlighed ... hvad andet er dét end et tegn på, at stor lidenskab er født.”¹⁴⁰ Citatet stammer ”fra Y.K. Karaosmanoglus forkerte oversættelse”¹⁴¹ af *À la Recherche du temps perdu*, og den introducerer således jalousiforholdet mellem Marcel og Albertine i Pamuks forfatterskab. Henning Goldbæk beskriver forholdet således: ”Jalousiforholdet bygger på et ønske om at ophæve den andens individualitet; den totale besiddelse af det andet menneske er målet, som søges opnået ved en intens overvågning af Albertine, et forsøg på at læse hendes inderste tanker, også når hun sover.”¹⁴² I denne henseende adskiller *À la Recherche du temps perdus* besidderiske, jalousidrevne kærlighedsbegreb sig fra mystikkens *unio mystica*, hvor opgivelsen af selvet er elskerens ultimative mål. Således også i *Hüsn ü Ashk* (”Skønhed og Kærlighed”), *Divan*-digteren Sheyh Galips (1757-1799), til hvem *Den sorte bogs* protagonist Galips navn er en allusion, sufistiske kærlighedsdigt, hvis organisation giver *Den sorte bog* form via strukturel allusion. Digtets mandlige protagonist, Ashk, ”den menneskelige kærlighed, individsjælen”, vil giftes med Hüsn, ”den guddommelige skønhed og alsjæl”,¹⁴³ hvilket kræver, at han henter en livseleksir som brudegave. Denne eleksir er placeret i ”Hjerteby” (=boligkomplekset ”Byens Hjerte”, der i *Den sorte by* rummer Celâls lejlighed, hvor Galip overtager Celâls identitet), og protagonisten må på sin labyrintiske færd gennemgå mange prøvelser. På samme måde som Galip i Celâls lejlighed transformerer sig, bliver Celâl, oplever Ashk i Hjerteby den mystiske sammensmeltning med Hüsn.¹⁴⁴ Galips kærlighed omfatter begge disse poler, den er en (re)konstruktion, en sammenføjning af Marcells forhold til Albertine, der (gen)findes i Galips forhold til Rüya, i hvilket han gen(nem)lever Marcells (retrospektive) jalousi, og mystikerens søgen efter, og forening med den

¹⁴⁰ Orhan Pamuk, *Det hvide slot*, overs. Ulla Warren, Lindhardt og Ringhof, København, 1995, p. 5.

¹⁴¹ *Ibid.* Den tyrkiske forfatter Yakub Kadri Karaosmanoglu oversatte i 1920’erne Proust særdeles frit, ifølge Pamuk direkte forkert, men det er ikke desto mindre denne oversættelse, Pamuk benytter sig af i det pågældende citat. Cf. Henning Goldbæk, ”Spejlets ødelæggelse”, in *Kritik* 122, 1996, p. 54 n. 6.

¹⁴² ”Spejlets ødelæggelse”, p. 47.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 51.

¹⁴⁴ ”Spejlets ødelæggelse”, p. 51.

Elskede, den Anden, der (gen)findes i Galips forhold til Celâl.

Urbi et orbi

Benjamin, dvs. hans fysiognomiske læsning af storbyen og beskrivelsen af flanøren og dennes adfærd i hans analyse af Charles Baudelaires Paris, er ligeledes det teoretiske udgangspunkt for denne del af analysen, analysen af sammenhængen/-spillet mellem byen og dens indbyggere. Massens anonymisering af individet (frit)stiller den enkelte i en situation uden sociale relationer, hvorved denne kan optræde inkognito, eventuelt via et alter ego. Den moderne storbys masser er således et oplagt tilflugtssted for den socialt afvigende eller kriminelle person,¹⁴⁵ idet denne, i ly af den anonymitet som massen skænker ham, kan skjule sine handlinger og sin egentlige (eller anden) identitet. Når forbryderen kan være hvem som helst, kan hvem som helst være forbryder, hvilket opfordrer til en mistænksom (eller paranoid) indstilling til en potentielt konspiratorisk omverden; enhver må således på sin færd rundt i byen agere detektiv.

Denne situation stimulerer flanøren; han (gen)finder i denne påtvungne detektiviske adfærd sin identitet, idet den giver mening til hans (tilsyneladende) umotiverede dagdriveri, hans isolation i mængden: "Die Menge ist nicht nur das neueste Asyl des Geächteten; sie ist auch das neueste Rauschmittel des Preisgegebenen. Der Flaneur ist ein Preisgebener in der Menge."¹⁴⁶ Flanøren ser således sin ensomhed blandt mennesker som en nødvendighed, han er ikke tabt af mængden, men fortaber sig i mængden, taber sig selv i mængden. Ligesom digteren nyder han "das unvergleichliche Privileg, dass er nach Gutdünken er selbst und ein anderer sein kann. Wie irrende Seelen, die einen Körper suchen, so tritt er, wann er will, in die Person eines anderen ein."¹⁴⁷ Privilegiet udlægges i *Den sorte bogs* fremstilling af Djalâluddîn Rûmî som en nødvendighed:

¹⁴⁵ Walter Benjamin, "Das Paris des Second Empire bei Baudelaire", in *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1997, p. 38.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 53.

¹⁴⁷ "Das Paris des Second Empire bei Baudelaire", p. 54.

For at kunne udholde sine dumme (men uundværlige) disciples beundring såvel som den kvælende atmosfære i en anatolisk by i det trettende århundrede, havde digteren brug for andre identiteter, som han altid opbevarede som tøj i en garderobe, for en gang imellem at tage det frem og finde ro og salighed i de forskellige forklædninger.¹⁴⁸

Celâl paralleliserer denne adfærd med Harûn ar-Rashîd, kaliffen, der i *Alf layla wa-laylatan* (*Tusind og én nat*) om natten iklæder sig bondetøj, og bevæger sig iblandt sine undersåtter. Denne kunstneriske empati gør, at forholdet mellem flanøren og byen kan udlægges som flanørens projektion. Flanøren er ligesom den prostituerede ligeledes en del af markedet: "Im Flaneur begibt sich die Intelligenz auf den Markt. Wie sie meint, um ihn anzusehen und in Wahrheit doch schon, um einen Käufer zu finden. In diesem Zwischenstadium, in dem sie noch Mäzene hat aber schon beginnt, mit dem Markt sich vertraut zu machen, erscheint sie als bohème."¹⁴⁹ Han kan med mængden som baggrund iscenesætte sig selv som helten, der ikke er helt, men agerer helt i en tragedie, i hvilken denne rolle er ubesat.¹⁵⁰

Metropolen underlægger sig ikke sine indbyggere, den er i konstant bevægelse, og er således altid allerede i færd med at (om)forme sig ud fra en egen morfologi; den er en labyrint, der ikke er én labyrint, men en "palimpsest af labyrinter, hvor den ene plan delvis udvisker den foregående, som den afløser."¹⁵¹ Der eksisterer altså en samtidighed af fortid og nutid i den moderne storby, og således også i Pamuks Istanbul, hvor resterne efter de mange civilisationer, der har beboet stedet, kan studeres ved en stratigrafisk undersøgelse af dens arkæologiske lag, dens undergrund. Dette aspekt betones i *Den sorte bog* i kapitlet "Når vandet i Bosporus trækker sig tilbage",¹⁵² og i afsnittet, hvor Galip ledes ned i Istanbuls katakomber, for der at se "grotterne, underetagerne, de ulyksalige, der lever under

¹⁴⁸ *Den sorte bog*, p. 265.

¹⁴⁹ Walter Benjamin, "Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts", in *Das Passagen-Werk*, in *Gesammelte Schriften V.1*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1998, p. 54.

¹⁵⁰ "Das Paris des Second Empire bei Baudelaire", p. 96.

¹⁵¹ Orhan Pamuk, "Istanbul – inspirationens skatkiste", in *Berlingske tidende*, 10-03-1996.

¹⁵² *Den sorte bog*, pp. 24-28.

jordoverfladen, alt det, som har gjort os til det vi er, vores historie.”¹⁵³ Denne kombination af fortid og nutid, det modernes fremmaning af det forgangne, betones af Benjamin i hans læsning af Baudelaire:

Das Paris seiner Gedichte ist eine versunkene Stadt und mehr unterseeisch als unterirdisch. Die chthonischen Elemente der Stadt – ihre topographische Formation, das alte verlassene Bett der Seine – haben wohl einen Abdruck bei ihm gefunden. Entscheidend jedoch ist bei Baudelaire in der "totenhaften Idyllik" der Stadt ein gesellschaftliches Substrat, ein modernes. Das Moderne ist ein Hauptakzent seiner Dichtung. Als spleen zerspellt er das Ideal ("Spleen et Idéal"). Aber immer zitiert gerade die Moderne die Urgeschichte.¹⁵⁴

Man bemærker Benjamins accentuering af historiens undersøiske placering, der korresponderer med Pamuks beskrivelse af levnene på Bosphorus' bund. Benjamin beskriver endvidere den moderne storby som realisationen af antikkens labyrintkonception, der "durch die Strassennahmen, in die Sphäre der Sprache erhoben",¹⁵⁵ således, at labyrinten i den moderne udformning ikke blot er vanskelig at orientere sig i, den er direkte ulæselig, en metafor Edgar Allan Poe ligeledes benytter sig af, idet han sammenligner den med en bog, om hvilken det hedder, at "*er lasst sich nicht lesen*."¹⁵⁶ Storbyens ulæselighed forøges yderligere ved massens konstante tilstedeværelse, da massen ikke kun udvisker individet, men også utydeliggør byen selv, og man må derfor for at kunne læse byen også kunne læse menneskene, hvilket kræver en læsestrategi, der forener tydningen af det menneskelige (ansigts) udtryk med tydningen af verden. En sådan læsestrategi er hurufismen.

Hurufismen (af arabisk, *hurûfiyya*; *harf*, pl. *hurûf* = "bogstav") er en kabbalistisk inspireret shiitisk sekt med ismailitiske og gnostiske undertoner, grundlagt af Fadl Allâh (1340-1394) fra Astarâbâd i det nuværende Iran. Ifølge den hurufistiske ontologi er alle tilværelsens mulige eksistenser, og alle

¹⁵³ *Ibid.*, p. 195.

¹⁵⁴ "Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts", p. 55.

¹⁵⁵ Walter Benjamin, "Pariser Passagen", in *Das Passagen-Werk*, in *Gesammelte Schriften V.2*, p. 1007.

¹⁵⁶ Edgar Allan Poe, "The Man of the Crowd", in *The Complete Illustrated Stories and Poems*, Chancellor Press, London, 2003, p. 217.

muligt eksisterende tilværelser ustabile og timelige, ofre for en uendelig strøm af modifikationer. Fænomenernes verden eksisterer ikke af og i sig selv, og disse evindelige forandringer skyldes derfor en infinit kausalitet, en bagvedliggende, evig kraft i fortiden, *wudjûd mutlaq* ("den absolutte væren"). Denne absolutte væren manifesterer sig i ordet i dets ordlighed, dvs. ordet *in abstracto*, *kalâm nafsî* ("ordet i sig selv"), der i sine determinationer antager det arabiske alfabets 28 bogstavers former i det eksterioriserede ord, *kalâm malfûz* ("det udtalte ord"). Det er bogstavernes utallige sammenhobninger, der giver os illusionen om form og stof i den sanselige verden, der således er monadologisk opbygget. Bogstaverne er således ikke repræsentation, de er, de betegner ikke, de præsenterer; den absolutte væren er iboende dem. Denne form for ontografi kendes tillige fra den græske antik, hvor atomisterne ved Leukippos (5. årh. f.Kr.) formulerede en analogi mellem visuel perception, der sås som en emanation projiceret fra det sete objekt imod øjet, og læsning, hvor øjet passivt modtager, det skriften udsender. Atomlæren forklarer ligeledes elementernes sammensætning i den fysiske verden ved hjælp af en alfabetisk model; da *stoikheîa* både betyder "elementer" og "alfabetiske tegn", skelnes der ikke mellem, hvorledes de 24 bogstaver kombineres i skriften, og hvorledes de kombineres i den fysiske verden, hvorved de skaber og genskaber fænomener, således at visuel perception er en *de facto* (stille) læsning af den fysiske verden.¹⁵⁷

Eftersom Allâh har åbenbaret sig i bogstaverne, spiller onomatantisk kombinatorik og aritmomantiske kalkulationer baseret på bogstavernes numeriske værdi en væsentlig rolle i de hurufistiske doktriner. Også mennesket er konstrueret af bogstaver, og især ansigtet, der indtager en særstilling, er derfor underlagt fortolkning. Det arabiske alfabets 28 bogstaver er indskrevet, indridset i det menneskelige ansigt, der bogstaveligt er beskrevet. (De fire øjenvipper, de to øjenbryn og hovedhårene udgør således de syv materielle inskriptioner; hvis man multiplicerer dette antal med antallet af elementer får man 28, antallet af bogstaver i det arabiske alfabet.) Da den

¹⁵⁷ Jesper Svenbro, *Phrasikleia: An Anthropology of Reading in Ancient Greece*, overs. Janet Lloyd, Cornell University Press, Ithaca, N.Y., 1993, pp. 174-176.

absolutte væren, Allâh, har skabt Âdam, dvs. mennesket i sit billede, er også hans navn at læse på det menneskelige ansigt, skrevet med klare arabiske bogstaver, således at næseryggen er *alif* (A), næseborenes ydersider to *lâm* (L), og endelig er øjnene formet som et *hâ'* (H). Ansigtets særstatus forklares i *ar-Rasâ'il* (egl. "afhandlinger"), et hurufistisk skrift af ukendt oprindelse omhandlende det koraniske udsagn *kullu shayin hâlikun illâ wadjhahu* ("alting skal forgå undtagen hans ansigt"),¹⁵⁸ hvor det konstateres, at *wadjh Allâh* ("Guds ansigt") betegner det guddommelige ord, ordet, der er konstrueret af lyde (lyde er altid i islamisk tradition identiske med bogstaver), et faktum, der ifølge forfatteren underbygges af mennesket selv, idet det efterfølgende hedder: "la preuve en est que dans le corps de l'homme, le visage est le plus noble des membres".¹⁵⁹ Det hedder endvidere: "Tout ce que tu vois, c'est ABC; rien n'existe au dehors de la face du Dieu très haut".¹⁶⁰ Hurufismen forener således læsningen af verden med læsningen af mennesket, og det er denne mystiske læsestrategi, der bliver den kodenøgle, der muliggør Galips dechifrerings af omverdenen.

Centralt i *Den sorte bog* er Galips mange vandringer, og som Stene-Johansen påpeger med reference til Georg Büchner, bør man, når

personerne i en roman begynder å gå, [...] være på vakt. Rutene for spaserturene, vandringerne, promenadene, løpingen, kort sagt forflytningen (til fots) kan være svært signifikante, og aktiviteten, vandringen, kan i seg selv være betydningsfull. Det skjulte tegn eller den tapte hieroglyf som Nerval vil finne, er kanskje nærmere enn man aner. Hva om kroppen var denne hieroglyf?¹⁶¹

Galip foretager to store vandringer. Den første store vandring¹⁶² begynder i Nishantashi, hvorfra Galip tager en taxi til Galata-broen, der forbinder Det Gyldne Horns nordlige og sydlige bred, som han forcerer til fods, hvorefter

¹⁵⁸ *Al-Qur'rân*, ('Uthmân udgaven), Kuwait, 1992, sura 28, vers 88.

¹⁵⁹ Clément Huart, *Textes persans relatifs à la secte des Hourouffs [...]*, p. 110.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 111.

¹⁶¹ *Aurélia de Nerval*, p. 182. Stene-Johansen henviser til Georg Büchner, *Sämtliche Werke und Briefe I*, Christian Wegner Verlag, Hamburg, 1967, p. 79.

¹⁶² *Den sorte bog*, pp. 222-240.

han, efter at have passeret moskéerne Yeni og Süleymaniye, strejfer rundt i "frugt- og grønsagsmarkedets gadelabyrinth",¹⁶³ for til slut via Atatürk-broen at returnere til den modsatte bred, hvor han ubeslutsomt går frem og tilbage mellem Taksim og Nishantashi, indtil hans vandring efter et stop i hans egen lejlighed endelig fører ham helt ind i Celâls lejlighed i Byens Hjerte, og dermed leder frem til hans forvandling. Udgangspunktet for Galips anden store vandring¹⁶⁴ er ligeledes Nishantashi, hvorfra han med *dolmush* transporteres forbi Dolmabahce-paladset over Det Gyldne Horn til avisen *Milliyets* hovedkvarter. Efter at have afleveret de tre artikler, han om natten har skrevet i Celâls navn, begiver han sig gennem forgården til Nuruosmaniye-moskéen i retning af Den store Basar, hvor han fortaber sig i "basargadernes labyrintiske virvar",¹⁶⁵ hvorefter han, efter at have passeret Beyazit-tårnet og moskéerne Süleymaniye og Fatih, stiger på en bus, der via Unkapani bringer ham tilbage over Det Gyldne Horn til Taksim-pladsen, og derfra tilbage til Nishantashi, hvor han efter at have købt ind, resolut returnerer til Byens Hjerte.

Det er evident, at der er sammenfald mellem de to parafraserede passager, men disse ligheder til trods afslører en nøjere komparativ læsning, at der ligeledes er signifikante forskelle mellem de to vandringer. I begge tilfælde er udgangspunktet Nishantashi, et af Istanbuls moderne (bolig) kvarterer, hvor Galip bor, og har sin daglige gang, dvs. en manifestation af ikke bare Galips, men hele byens hverdag. Derefter krydser Galip Det Gyldne Horn, hvorefter han flanerer rundt i Istanbuls gamle, historiske kvarterer og basarer, for slutteligt at returnere over Det Gyldne Horn til Byens Hjerte i Nishantashi. Galip fremmaner gennem sine vandringer Istanbuls arkitektur og historie, og netop akkuratessen i angivelsen af de besøgte steder indicerer, at stederne i sig selv er signifikante. Den første store vandring balancerer ikke bare ved den ligelige prioritering mellem de nye og de gamle kvarterer, men ligeledes via de identificerede lokaliteter nutiden med fortiden: på udturen benyttes Galata-broen, den ældste bro over Det Gyldne Horn, mens

¹⁶³ *Ibid.*, p. 226.

¹⁶⁴ *Ibid.*, pp. 334-340, 346-354.

¹⁶⁵ *Den sorte bog*, p. 346.

hjemturen foretages via Atatürk-broen, der er af nyere dato og ved sit navn henviser til den tyrkiske republik grundlægger, Mustafa Kemal Atatürk. De to benævnte moskéer, Yeni ("ny") og Süleymaniye (i hvilken Süleyman II, Det Osmanniske Riges største hersker, og hans kone ligger begravet) afspejler ligeledes denne afbalancering. Den anden store vandring er den mest signifikante, og samtidig den mest udførligt beskrevne. Navnene på de identificerede lokaliteter er i den rækkefølge, de optræder på ruten: Dolmabahce, *Milliyet*, Nuruosmaniye, Den store Basar, Beyazit, Süleymaniye og Fatih. Disse bygninger repræsenterer både Istanbuls historiske og kulturelle udvikling, samt de personer og institutioner, der har præget den: monarkiet og Det Osmanniske Rige er repræsenteret ved Dolmabahce-paladset (opført af Sultan Abdülmecit), der husede imperiets sidste sultaner, men samtidig var stedet, hvor Atatürk døde, hvorfor Dolmabahce-paladset ligeledes repræsenterer republikken, og de tre moskéer Nuruosmaniye ("det osmanniske lys"), Süleymaniye og Fatih ("erobreren", der huser mausoleet for Fatih Sultan Mehmet, Istanbuls erobrere) repræsenterer religionen. Videnskaben og oplysningen repræsenteres ved Beyazit-tårnet, der befinder sig på Istanbul Universitets område. Endelig er der avisen *Milliyets* hus og Den store Basar, der repræsenterer det moderne, massemedierne og stormagasinet. Vandringen er således en rejse tilbage igennem Istanbuls tyrkiske historie, fra republikkens fødsel, hvor byen mistede sin status som hovedstad, over dens og Det Osmanniske Riges storhedstid til Istanbuls erobring i 1453. Beskrivelsen af ruten er uhyre nøjagtig, og indtegner man den på et kort over Istanbul fremkommer der på byens ansigt et *mîm* (M). Det påpeges i forbindelse med konstateringen af overensstemmelserne mellem byplanerne over Damaskus, Cairo og Istanbul, at basarerne Dard-el Müstakim, Den store Basar og Khan-al Khalili alle er formet netop som et *mîm*, og det bemærkes endvidere, at man kan "se, hvilket ansigt dette bogstav leder tanken hen på."¹⁶⁶ Det bemeldte ansigt tilhører selvfølgelig Mawlânâ Djalâluddin Rûmî. Dette sammenfald indicerer en iboende motivation i Galips vandring, og accentuerer ligeledes den nære (metaforiske)

¹⁶⁶ *Den sorte bog*, p. 276.

sammenhæng mellem kort og ansigt, der eksisterer i *Den sorte bog*; da Galip efterprøver Celâls pastande om de kartografiske og byplansmæssige ligheder mellem Damaskus, Cairo og Istanbul ved at lægge kortene over de tre byer ved siden af hinanden, er det "eneste han [...] [kan] skimte i kortene, [...] konturerne af et tilfældigt, rynket gammelmandsansigt."¹⁶⁷ Men forholdet er reversibelt, dvs., det er ikke kun i kortene over byerne, at et ansigt er indgraveret, kortene over byerne er ligeledes indgraveret i vores ansigtslinier: "landkortene på vores ansigter, landkort med et væld af henvisninger til de uimodståelige steder i vores by".¹⁶⁸ Ergo er der en sammenhæng mellem tydningen af byens ansigt og tydningen af vores egne ansigter.

Det er ikke kun Galips bevægelsesmønster, som det kommer til udtryk i valget af rute, der differentierer de to vandring; Galips (fortolkningsmæssige) indstilling til byen har undergået en fundamental forandring. På den første store vandring forcerer han Det Gyldne Horn til fods, hvilket giver ham mulighed for indgående at studere de øvrige fodgængeres såvel som byens (ansigts)udtryk, dens tegn, der dog efterlader ham mystificeret:

De fleste mennesker på broen havde plasticposer i hænderne. Mens han betragtede disse plasticposer, bugnende fulde af papirposer, metal- og plasticdele, aviser og pakker, som om han så dem for første gang, læste han interesseret det, der stod skrevet på dem: Fuld af selvtillid mente han, at han i disse tegn med ét ville erkende den "anden virkelighed", den "sande virkelighed". Men ligesom ethvert af de forbipasserende ansigter efter et kort betydningsfuldt glimt slukkedes igen, således forsvandt også ordene og stavelserne på plasticposerne, en efter en, efter et øjeblik at have skinnet med en ny og lysende mening.¹⁶⁹

På denne vandring er det således selve (bro)overføringen, selve etableringen af forbindelsen mellem byens nutid og fortid, der betones; overføringen har her en kvantitativ såvel som kvalitativ betydning for Galip, den har både reel

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 272.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 367.

¹⁶⁹ *Den sorte bog*, p. 223.

og mental udstrækning. I diametral modsætning hertil står den anden store vandring, hvor brooverfarten foregår med bus, den er så at sige automatiseret, og bemærkes, nævnes end ikke i teksten, og modsat den første store vandring så er alle byens tegn nu letlæselige for ham; han ser byens hemmelighed, som var den bøjet i klare neonbogstaver:

Da han gik ind i Tøffelmagergade var det lige før han troede, at det ikke var byen, men ham selv, der havde ændret sig, men det kunne jo ikke passe, for efter at han havde læst bogstaverne i sit ansigt, havde han jo været overbevist om, at han havde forstået byens hemmeligheder. [...] Efter hastigt at have passeret endnu to gader, mente han, at han nu vidste alt om varerne i Den store Basar, lige fra kobberkanderne med krum hals til skålvægtene, og at han kendte alle sælgerne, der stod og ventede på kunder, og alle menneskene, der kom gående her. Hele Istanbul var ham bekendt; der fandtes ingen hemmeligheder, som byen skjulte for Galip.¹⁷⁰

Det er tidligere blevet påpeget, at der i *Den sorte bog* eksisterer en (metaforisk) sammenhæng mellem det at læse, det at vandre, det at erindre og det at blive sig selv (ved at blive en anden). Erindrungen er ifølge Pamuk "en måde at sammenkoble fortid og nutid på",¹⁷¹ og det er netop denne sammenkobling, der på den anden vandring foregår uproblematisk. Stene-Johansen fremhæver i sin kommentering af det nietzscheanske imperativ,

viktigheten av å lære seg å gå som parallel til å tilegne seg språket. Det å lære å gå [...] blir en essensiell metafor for tilegnelse av språket, der diksjonen sammenlignes med gangen. Å lære å gå i språklig forstand er for Nietzsche skritt for skritt å tilegne seg en fortrolighet med morsmålet, "die Muttersprache", slik at det blir individets ryggrad, eller dets *grunnlag*, som Nietzsche sier, dets "Boden", med andre ord forutsetningen for et fotfeste i kulturen, en dannelse, en "Bildung" [...]¹⁷²

¹⁷⁰ *Den sorte bog*, pp. 346-347.

¹⁷¹ "Istanbul - inspirationens skatkiste".

¹⁷² *Aurélia de Nerval*, pp. 176-177.

Det er således umiddelbart efter, at Galip har erkendt sin forvandling, og umiddelbart før, at han skriver sin første artikel (i Celâls navn), at han indser, at han nu er i stand til at læse ikke bare bogstaverne i sit eget ansigt, men ligeledes bogstaverne i byens og dens indbygges ansigt(er); hurufismen er den sproglige og fortolkningsmæssige holdning Galip indtager i forhold til (om)verden(en), men også i forholdet til sig selv; i og med han behersker sproget, underlægger han sig ligeledes sproget, forsvinder i sproget, og bliver således en anden, hvilket muliggør (gen)opdagelsen af selvet; han bliver bogstaveligt sig selv gennem skriften.

Konklusion

Roland Barthes betegner i *La chambre claire: note sur la photographie* (1980) det fotograferede objekt spektrum, "spectre", hvorved han knytter fotografiet dels til teatret, forestillingen, "le spectacle", dels til døden, idet det franske substantiv "spectre" ligeledes betyder "spøgelse", dvs. levende død: "Imaginairement, la Photographie (celle dont j'ai l'intention) représente ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet: je vis alors un micro-expérience de la mort (de la parenthèse): je deviens vraiment spectre."¹⁷³ Når Barthes i sin definition af fotografiet benytter sig af det aristoteliske begreb *tyché*, der i hans udlægning forbindes med "la Rencontre, le Réel,"¹⁷⁴ refererer han til Jacques Lacans forskelsætten mellem, og oversættelse af *tyché*, "la rencontre du réel", og det ligeledes aristoteliske begreb *automaton*, "[le] retour", "la revenue", "l'insistance des signes".¹⁷⁵ I Lacans

¹⁷³ Roland Barthes, *La chambre claire: note sur la photographie*, Gallimard/Éd. du Seuil, (Cahiers de la cinéma), Paris, 1980, p. 30.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 15.

¹⁷⁵ Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, in *Le séminaire XI*, red. Jacques-Alain Miller, Éd. du Seuil, Paris, 1973, pp. 53-54.

kategorisering af de tre mentale grundprocesser, det Symbolske (den sproglige, kulturelt bestemte orden), det Imaginære (den billedlige, individuelle orden) og det Reelle (den ubearbejdede, præ-subjektive virkelighed), repræsenterer *tyché* således mødet med det Reelle, en funktion, der indebærer muligheden for, at mødet ikke finder sted, at det mangler, "la rencontre manquée",¹⁷⁶ hvilket gør mødet potentielt traumatisk. Fotografiet illustrerer dette forhold; det Reelle er kun tilgængeligt for individet gennem det Symbolske og det Imaginære, men subjektets visuelle identifikation, spejlingen, der hidrører fra det Imaginære, og baserer sig på et nærvær i tid og en afstand i rum, karambolerer med fotografiets paradoksale grundpræmis, kombinationen af et spatialt *her* og et temporalt *da*. Fotografiet inviterer til mødet med den anden, men udelukker samtidig dette møde, og afstanden i tid og nærheden i rum gør oplevelsen traumatisk.¹⁷⁷ Fotografiets forevigelse af det forgangne skaber under skæret af uomtvistelig objektivitet illusionen om det fortidiges (levende) nærvær:

Dans la Photographie, la présence de la chose (à un certain moment passé) n'est jamais métaphorique [...] Car l'immobilité de la photo est comme le résultat d'une confusion perverse entre deux concepts: le Réel et le Vivant : en attestant que l'objet a été réel, elle induit subrepticement à croire qu'il est vivant, à cause de ce leurre qui nous fait attribuer au Réel une valeur absolument supérieure, comme éternelle; mais en déportant ce réel vers le passé ("*ca a été*"), elle suggère qu'il est déjà mort.¹⁷⁸

Immanent i begrebet *tyché* (græsk: "skæbnen") er idéen om noget hinsides individet, dvs. noget, der ikke lader sig bemægtige af individet, men tværtimod bemægtiger sig individet, underlægger sig dette, og da fotografiet gengiver virkeligheden på en analog måde, bemægtiges beskueren af billedet ved det traumatiske møde med fotografiet; man ses af billedet i stedet for at se billedet. Opdagelsen af denne forskel er ligeledes i det inderste af situationen, hvor Galip betragter den sovende Rüya; det foruroligende i

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 54.

¹⁷⁷ *Aurélia de Nerval*, pp. 98-99.

¹⁷⁸ *La chambre claire: note sur la photographie*, pp. 123-124.

afmægtigheden i mødet med den u(op)nåelige elskede, om end denne er umiddelbart, fysisk nærværende, vækker i lighed med fotografiet tanken om et blivende fravær. I så henseende ækvivalerer begivenheden den telefoniske kontakt, der, under forhold, der dikterer faktisk adskillelse, muliggør stemmens reelle tilstedeværelse, altså kombinationen af et spatialt *der* og et temporalt *nu*, hvorved der opstår en flygtighed, en fraværenhed i mødet med den anden, der i *Den sorte bog* og *Trækopfuglens krønike* fører til, at den ubestemte, telefonen, overtager samtalen fra og med den bestemte anden. Mediets immanente *memento mori* er fundamentalt; det er ifølge Blanchot essentielt for selve den sproglige konstituering:

Sans doute, mon langage ne tue personne. Cependant: quand je dis 'cette femme', la mort réelle est annoncée et déjà présente dans mon langage; mon langage veut dire que cette personne-ci, qui est là, maintenant, peut être détachée d'elle-même, soustraite à son existence et à sa présence et plongée soudain dans un néant d'existence et de présence; mon langage signifie essentiellement la possibilité de cette destruction; il est, à tout moment, une allusion résolue à un tel événement.¹⁷⁹

Benævnelses- eller betegnelsesakten tilfører objektet en metafysisk dimension, der indebærer, og fordrer objektets mulige (varige) fravær. I det skrevne sprog, skriften, resulterer medieringen i kombinationen af et spatialt *der* og et temporalt *da*.¹⁸⁰ De tre tilstedeværelsesmarkører, billedet, stemmen, skriften, baserer sig på henholdsvis visuel, auditiv og skripturel kontakt, hvilket svarer til disse efter hinanden følgende eksistensmodi:

- apparition
- lokution
- okkultation

¹⁷⁹ "La littérature et le droit à la mort", p. 326.

¹⁸⁰ Når Toru Okada kommunikerer med Kumiko via computer reduceres den tidslige afstand, den elimineres ikke.

Apparitionen (re)præsenterer i lighed med fotografiet tilstedeværelsen af den anden i et spatialt *her* og et temporalt *da*, mens lokutionen parallelt med den telefoniske kontakt placerer den anden i et spatialt *der* og et temporalt *nu*; okkultationen af den anden umuliggør direkte perception, hvorfor denne eksistensform i skriftens kombination af et spatialt *der* og et temporalt *da* er løsrevet fra tid og sted i et eksistentielt *limbo*. Den kvindelige protagonist er således aldrig i romanernes kronologiske handlingsforløb tilstede i et reelt, spatialt *her* og et mentalt, temporalt *nu*;¹⁸¹ denne parcellering af den kvindelige protagonists eksistenslandskab isolerer de enkelte indentitetskonstituerende dele, hvilket negerer idéen om individet som en harmonisk totalitet. Denne fragmentariske fremstillingsform afklæder den andens krop subjektivitetens kappe, hvorved den nøgne krop reduceres til genstand, "objet".¹⁸²

Kroppen som genstand, som en vare, dvs. som noget, der kan købes, og dermed ejes, tages i besiddelse, er i det inderste af det exceptionelle forhold, der eksisterer mellem den prostituerede og kunden, en handelssituation, hvor den udbudte vare og udbyderen er identiske. Prostitutionen er en parakdoksal dramatisering (og metaforisering) af det generelle forhold mellem subjektet og den anden. Den prostituerede sælger i situationen sig selv, eller rettere han/hun sælger illusionen om, at han/hun sælger sig selv, og den illusion 'køber' kunden. Man kunne hævde, at det, den prostituerede sælger, udelukkende er en ydelse, og at forholdet derfor ikke adskiller sig markant fra andre forretningsarrangementer, hvor den ene part modtager betaling for en (service)ydelse, hvis udførelse han/hun selv tager aktiv fysisk del i. Forskellen er den illusion, der er prostitutionssituationens præmis. Den prostitueredes krop er og bliver en genstand, og behandles som

¹⁸¹ Temporaliteten relateres her til den af Henri Bergson udførte distinktion mellem to former for tid, to tidsbegreber: "temps" ("tid") og "durée" ("varighed"). Det første begreb, "temps", kan defineres som værende tekstens kronologiske handlingsforløb, ordnet i forhold til en ekstern, referentiel real-tid, dvs. systematiseret i forhold til den traditionelle opfattelse af tiden som en kontinuerlig, fremadskridende og autonom proces. Det andet begreb, "durée", kan defineres som værende bevidsthedens kronologiske handlingsforløb, ergo en intern, irreferentiel mental-tid, der ikke er ordnet efter andre principper end de, ud fra hvilke bevidstheden arbejder.

¹⁸² "La perception d'autrui et le dialogue", pp. 187-188.

sådan af kunden, der bedømmer den, køber den og bruger den. Den illusion, kunden køber, er illusionen om den prostitueredes tilstedeværelse, dvs. illusionen om, at denne ikke agerer, men deltager emotionelt i akten. Den prostituerede distancerer sig i situationen fra sin egen krop, og betragter sig selv udefra, "som om hun var en helt tredje". Men kundens krop er ligeledes en genstand, og behandles som sådan af den prostituerede. Den illusion, den prostituerede sælger (til sig selv), er illusionen om, at kunden ikke involverer sig emotionelt i akten, at kunden ligesom den prostituerede blot er en mekanisk del af et kropsligt maskineri, der fungerer uafhængigt af de to subjekter, der udskilles ved processen. Prostitutionssituationen illustrerer således i dramatisk form relationen mellem subjektet og den anden, der for subjektet altid allerede er en genstand i dets perceptive og praktiske felt.

Den anden genstandsagtige karakter er fundamentalt uomgængelig, men den anden er også en genstand med ganske særlige beføjelser, idet den anden ligeledes træder frem som en alternativ subjektivitet, hvilket konstituerer et forpligtende, intersubjektivt værensfællesskab, det Merleau-Ponty kalder det moralske:

De même que la perception d'une chose m'ouvre à l'être, en réalisant la synthèse paradoxale d'une infinité d'aspects perceptifs, de même la perception d'autrui fonde la moralité en réalisant le paradoxe d'un *alter ego*, d'une situation commune, en me replaçant moi, mes perspectives et ma solitude incommunicable dans le champ de vision d'un autre et de tous les autres.¹⁸³

Det moralske imperativ fødes således af mødet med den anden, et møde, der ligeledes udstiller den enkeltes énsomhed (blandt mennesker).

I den historiske modernitet illustreres dette paradoks gennem massens anonymisering af individet og gennem det faktum, at prostitutionens inkorporation i massen muliggør etableringen af et mytisk fællesskab, der i sit inderste dominerer, og afspejler storbyens labyrinthiske karakter. Således hedder det hos Benjamin:

¹⁸³ *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, p. 70.

Die Prostitution kommt mit der Entstehung der großen Städte in den Besitz neuer Arkana. Deren eines ist zunächst der labyrinthische Charakter der Stadt selbst. Das Labyrinth, dessen Bild dem flaneur in Fleisch und Blut eingegangen ist, erscheint durch die Prostitution gleichsam farbig gerändert. Das erste Arkanum, über das sie verfügt ist also der mythische Aspekt der Großstadt als Labyrinth.¹⁸⁴

Flanørens inkarnation af labyrinten indicerer gensidigheden i forholdet mellem byen og dens indbyggere, en gensidighed, der i *Den sorte bog* manifesterer sig i sammenhængen mellem kort og ansigt, mellem tydningen af byens ansigt og tydningen af menneskenes ansigter. Reciprociteten afslører således makrokosmos som et simulacrum, en fantasmagori, opretholdt og skabt af et utal af ulige komponenter, der kædes sammen af en form for deskriptiv objektivitet, en topografi, der opfordrer til kartografiske studier, og medfører en hieroglyficering af rummet, en hieroglyficering, der afspejler sig i mikrokosmos, i menneskenes ansigter. Individet er således underlagt storbyens tegnsystem, men det kan samtidig benytte sig af det i (selv) erkendelsesmæssig øjemed via forskellige (læse)strategier. Den strategiske tilgang er nødvendig i forsøget på at skabe orden i en kaotisk moderne verden, og det er således ikke kun romanernes protagonister, der må indtage denne fortolkningsmæssige holdning, (roman)fremstillingerne selv må ligeledes benytte sig af disse strategier, idet de som Tygstrup konstaterer ellers står uformående overfor denne nye virkelighed: "Fremstillingen kan ikke længere afbilde den levede virkelighed som en umiddelbart indlysende totalitet; i stedet må den indføje fremmedartede modeller og strukturer og projicere dem på materialet for at organisere det".¹⁸⁵

En sådan fremmedartet model er hurufismen, samt Sheyh Galips *Hüsn ü Ashk* og Djalâluddiîn Rûmîs *Mathanawî-e-ma'nawî*, der fungerer som strukturelle allusioner og læsemåder, der tillader Pamuk at kortlægge modernitetens likvide labyrint, eller som Goldbæk formulerer det:

¹⁸⁴ "Zentralpark", p. 184.

¹⁸⁵ "Den monstrøse roman", p. 30.

"Sufitraditionen bruges ikke som ideologi af Orhan Pamuk, men fordi han har brug for traditionens billeder og fabler, når han skal orientere sig i det modernes labyrint."¹⁸⁶ Goldbæk paralleliserer forholdet med det, der eksisterer mellem James Joyces *Ulysses* og Homers *Odysseen*, samt mellem *À la Recherche du temps perdu* og den jødiske kabbalisme, der ligeledes er det underliggende lag i Nervals *Aurélia*. Styrken i dette (gen)brug af præ-moderne traditioners billeder skyldes ifølge Goldbæk, at "disse billeder rummer en form for poetisk og erkendelsesmæssig 'løftelse', en form for transcendens, fuldstændig svarende til de erfaringer europæisk kunst og litteratur har gjort siden romantikkens tid, hvor jagten på mytiske og religiøse billeder som modvægt til sækulariseringen tager sin begyndelse."¹⁸⁷ Denne praksis har afgørende ligheder med det poetiske princip *nazire*, kunsten "at give nyt liv til allerede eksisterende, klassiske former og temaer, ved hjælp af nye metaforer og ordspil",¹⁸⁸ der stammer fra den osmanniske *Divan*-lyrik.¹⁸⁹ Dette princip realiseres ligeledes i romanernes palimpsestiske relationer til hinanden, hvilket fordrer en revidering af traditionelle komparative studier, der fremhæver nationale tilhørsforhold, genrenormer og stilistiske similariteter, dvs. en læsestrategi, hvor man i detaillæsninger tager udgangspunkt i scener med særlige topoi, der derefter skrives ind i en fælles temaramme. Denne opgaves temaramme, der omhandler forholdet mellem subjektet og objektet og det intersubjektive forhold i moderniteten, har to teoretiske foki: Merleau-Pontys fænomenologiske undersøgelser, der er baseret på en generel konception af den andens krop, men som udvides til at gælde for den menneskelige verden som sådan, og Benjamins historiske og kontekstuelle modernitetsanalyse, der er baseret på en læsning af den moderne storby, dens strukturer og institutioner, fx bordellet, der resulterer i en karakteristik af det moderne subjekt. Min analyse viser, hvordan en bestemt virkelighedsgengivelse relaterer sig til bestemte fænomenologiske topoi, der er knyttet ikke bare til den moderne storby, men også til en mystisk

¹⁸⁶ "Spejlets ødelæggelse", p. 52.

¹⁸⁷ "Spejlets ødelæggelse", p. 52.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 53.

¹⁸⁹ Cf. *Den sorte bog*, p. 268.

forståelse af verden, og hvordan disse topoi evner at overskride mere traditionelle individforståelser, og således bidrager til en moderne individforståelse. Der er ikke bare tale om opløsning af mere sammenhængende, traditionelle individformer. Der er tale om afsøgning af en ikke-individualiseret mulighed for karakterdannelse og verdensforståelse gennem et anonymiseret intersubjektivt møde.

I den islamiske mystik, og specielt hos Djalâluddîn Rûmî, fungerer digtning som sløring; digtene slører den absolutte skønhed, men det er samtidigt digtene, der tillader én at erfare (dele af) denne absolutte skønhed, på samme måde som et filter tillader én at betragte solen, men samtidigt formørker dens billede.¹⁹⁰ Inddragelsen af hurufismen fungerer ligeledes som et filter, en struktur, og fokuseringen på det beskrevne ansigt, den beskrevne verden, forbinder endvidere sproget med kroppen og rummet, og bevirker ikke blot, at den fysiske verden bogstaveliggøres, men også, at sproget fysikaliseres. Sproget præsenterer således en verden præget af "skriftegnenes sorte fysiognomi",¹⁹¹ en ældgammel og brugt verden, hvis katedraler og bordeller, i lighed med det territorium, der bebos af den moderne storby, dækker over levnene efter tidligere tiders på hinanden følgende civilisationer, der enten repeterer eller kontrasterer hinanden; levnene efter disse civilisationer er aflejret i de arkæologiske lag, placeret side om side, udelukkende bundet sammen af deres fysiske kontiguitet, og deres fælles forhold til stedet. Disse fragmenter overlapper, (gen)fortolker og udvisker gensidigt hinanden, og muliggør præcis som i den moderne palimpsestby "detaljers sammentræf på tværs af år og århundreder,"¹⁹² hvorfor den moderne roman fremstår som en særdeles radikal, eklektisk virkelighedsgengivelse, hvis referentialitet snarere har abstraktionens end imitationens karakter.

¹⁹⁰ *Elskere og asketer – Introduktion til islamisk mystik*, p. 59.

¹⁹¹ *Den sorte bog*, p. 395.

¹⁹² *Ibid.*, p. 29.

Bibliografi

- Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris, 1970.
- Barthes, Roland, *La chambre claire: note sur la photographie*, Gallimard/Éd. du Seuil, (Cahiers de la cinéma), Paris, 1980.
- Bassnett, Susan, *Comparative Literature: A Critical Introduction*, Blackwell, Oxford, 1993.
- Benjamin, Walter, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1996.
- Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1997.
- Benjamin, Walter, *Das Passagen-Werk*, in *Gesammelte Schriften V.1-2*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1998.
- Blanchot, Maurice, "La littérature et le droit à la mort", in *La part du feu*, Gallimard, Paris, 1949, pp. 303-345.
- Brandt, Per Aage, "Efterskrift", in Algirdas-Julien Greimas, *Om det ufuldkomne*, Basilisk, Århus, 1999, pp. 73-76.
- Brooks, Peter, *Body Work*, Harvard University Press, Cambridge, Ma., 1993.
- Corbin, Henry, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabi*, Flammarion, Paris, 1958.
- Foucault, Michel, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Éd. du Seuil, Paris, 1992.
- Gibb, H.A.R. og J.H. Kramers, *Shorter Encyclopaedia of Islam*, E.J. Brill, Leiden, 1995.

- Goldbæk, Henning, "Spejlets ødelæggelse", in *Kritik* 122, 1996, pp. 45-54.
- Greimas, Algirdas-Julien, *De l'imperfection*, Pierre Fanlac, Périgueux, 1987.
- Huart, Clément, *Textes persans relatifs à la secte des Hourouûfis [...] suivis d'une étude sur la religion des Hourouûfis par le Dr. Rizá Teoûfiq*, E.J. Brill, Leiden, 1909.
- Knudsen, Britta Timm, "Fænomenologi og topofili", in *Passage* 31/32, 1999, pp. 78-88.
- Lacan, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, in *Le séminaire XI*, red. Jacques-Alain Miller, Éd. du Seuil, Paris, 1973.
- Larsen, Svend Erik, "'Glemmer du, så husker jeg ...' Litteratur og erindring som aktuel betydningsproces", in *Arbejds-papirer* 14, 1998, Institut for Litteraturhistorie, Aarhus Universitet.
- Lomholt, Karsten, *Elskere og asketer – Introduktion til islamisk mystik*, Museum Tusulanums Forlag, København, 1994.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la Perception*, Gallimard, Paris, 1945.
- Merleau-Ponty, Maurice, "La perception d'autrui et le dialogue", in *La prose du monde*, Gallimard, Paris, 1969, pp. 182-203.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Cynara, Grenoble, 1989.
- Murakami, Haruki, *Trækopfuglens krønike*, overs. Mette Holm, Klim, Århus, 2001. Overs. af *Nejimaki-dori kuronikure*, 1997.
- Nerval, Gérard de, *Aurélia*, in *Promenades et souvenirs*, Garnier-Flammarion, 1972, pp. 131-191.
- Pamuk, Orhan, *Det hvide slot*, overs. Ulla Warren, Lindhardt og Ringhof, København, 1995. Overs. af *Beyaz Kale*, 1985.
- Pamuk, Orhan, "Istanbul – inspirationens skatkiste", in *Berlingske tidende*, 10 03-1996.
- Pamuk, Orhan, *Den sorte bog*, overs. Henning Goldbæk, Lindhardt og Ringhof, København, 1998. Overs. af *Kara Kitap*, 1990.
- Poe, Edgar Allan, "The Man of the Crowd", in *The Complete Illustrated Stories and Poems*, Chancellor Press, London, 2003, pp. 211-217.

- Proust, Marcel, *À la Recherche du temps perdu I-VII*, Gallimard, (coll. Folio), Paris, 1999-2002.
- Al-Qur'rân*, ('Uthmân udgaven), Kuwait, 1992.
- Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, Éd. de Minuit, Paris, 1986.
- Rubin, Jay, *Haruki Murakami and the Music of Words*, Harvill Press, London, 2003.
- Sartre, Jean-Paul, *La nausée*, Gallimard, (coll. Folio), Paris, 2000.
- Simonsen, Karen-Margrethe, Marianne Ping Huang og Mads Rosendahl Thomsen, red., *Reinventions of the Novel*, Rodopi, Amsterdam, 2004.
- Stene-Johansen, Knut, *Aurélia de Nerval*, doktorafhandling, Universitetet i Oslo, 1993.
- Svenbro, Jesper, *Phrasikleia: An Anthropology of Reading in Ancient Greece*, overs. Janet Lloyd, Cornell University Press, Ithaca, N.Y., 1993. Overs. af *Phrasikleia: Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, 1988
- Tygstrup, Frederik, *På sporet af virkeligheden*, Gyldendal, København, 2000.
- Wehr, Hans, *A Dictionary of Modern Written Arabic*, red. J. Milton Cowan, 3. udgave, Spoken Language Services, Ithaca, N.Y., 1976.
- Østergård, Svend, "Det forskelliges formmæssige identitet hos Proust", in *Passage* 13, 1993, pp. 51-72.

Summary

The topic of this paper, which is entitled "Textural concealments – An investigation of transtextual topoi in Proust, Pamuk and Murakami", is the relationship between Marcel Proust's *À la Recherche du temps perdu* (1913-1927), Orhan Pamuk's *The Black Book* (1990) and Haruki Murakami's *The Wind-Up Bird Chronicle* (1997). My analysis will focus on identifying and characterizing the intertextual and hypertextual topoi related to existence and perception, which constitutes the novels' protagonists' identities. Hence, my reading will pursue a strategy, which does not emphasize nationality, genre and/or stylistic similarities, but rather the palimpsestic relationship between the novels, which will reveal itself through a series of detail readings of scenes involving certain topoi, which will then be put into the perspective of the relation between the subject and the object and the general intersubjective relations of modernity.

The first chapter, which is entitled "The beloved", has three subdivisions. The first of these subdivisions, "Imago", is primarily concerned with the visual representation of the beloved other, that is the perception and recognition of the human body and the understanding of the subject as an interrelational, non-individualized agent. Above all the analysis will focus on the discrepancy between the actual physical being there of the other and the perceived distance between the subject and the object, the combination of a spatial *here* and a temporal *then*. In the second of the subdivisions, "The voice", the analysis will focus on the auditive representation of the other as it manifests itself in the telephonic contact, which place the presence of the other in a spatial *there* and a temporal *now*. The third of the subdivisions, "The writing", deals with the complex scriptural relation between the protagonist and the disappeared woman, hence the occultation of the presence of the other resulting in the combination of a spatial *there* and a temporal *then*.

The second chapter, which is entitled "The other and (the being of) the world", has two theoretical foci: the phenomenological investigations by Maurice Merleau-Ponty, which is based on a general conception of the body

of the other, and the historical and contextual analysis of modernity by Walter Benjamin, which is based on a reading of the modern metropolis, its structures and institutions, e.g. the brothel, which results in a characterization of the modern subject. My analysis will show how a certain representation of reality is related to certain phenomenological topoi, which are connected not only to the metropolis, but also to a mystical understanding of the world, and how these topoi contribute to the modern conception of the self.

Since the novel is not viewed in a genre theoretical or historical perspective the selected passages demonstrate the analysed topoi's ability to transcend the traditional understanding of individuality. That leads to a palimpsestic understanding of both the novel and the world, whereby fragments mutually overlap, (re)interpret and efface each other. Hence, the modern novel is a very radical, eclectic representation of reality, whose referentiality is based on abstraction rather than imitation.