

Resumé

Artiklen undersøger forholdet mellem Henrik Bjelkes roman *Saturn* (1974) og T. S. Eliots digt *The Waste Land* (1922) og hævder, at en forbindelseslæsning af disse to tekster øger forståelsen af Bjelkes roman. Da artiklen er et arbejdspapir, skal den læses som en langstrakt note til det tematiske slægtskab mellem Bjelkes *Saturn* og Eliots *Ødemark*.

Abstract

The article investigates the relation between Henrik Bjelke's novel *Saturn* (1974) and T. S. Eliot's poem *The Waste Land* (1922), and it argues that a connectionist reading of these two texts elucidates the meaning of Bjelke's novel. Since the article is a working paper, it should be read as an extensive note to the thematic relation between Bjelke's *Saturn* and Eliot's *Waste Land*.

Note til *SATURNS ØDEMARK*

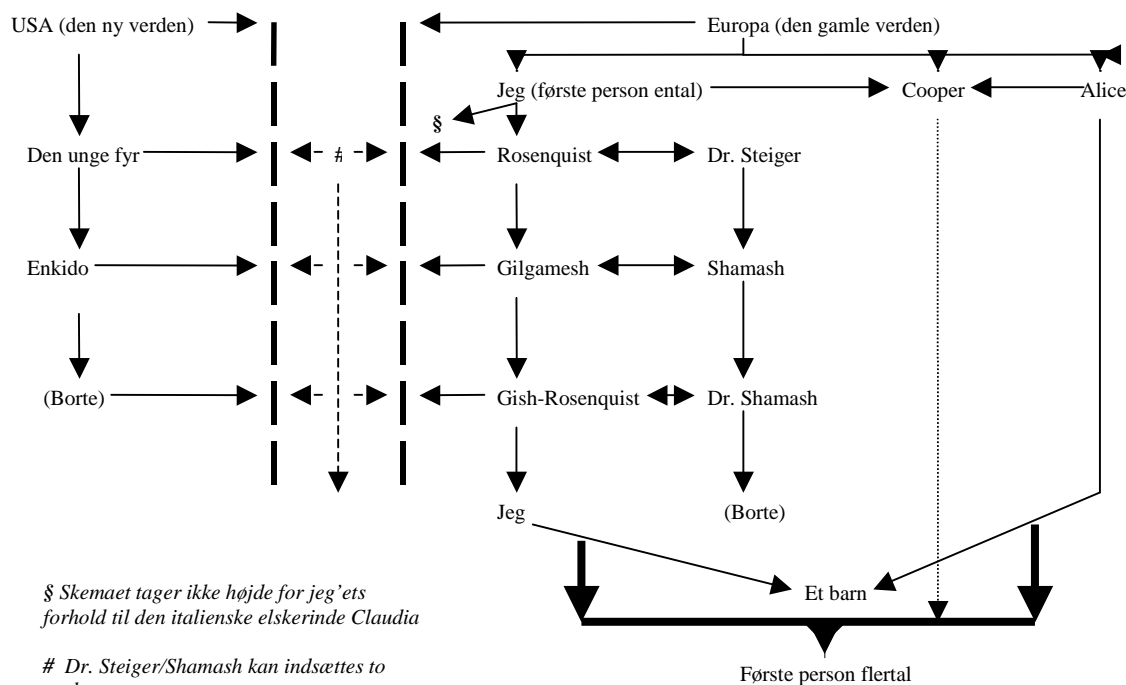
Bjelkes Saturn og Eliots Waste Land

Af Jesper Hede

Henrik Bjelkes roman *Saturn* (1974) er en vanskelig tekst at læse sig ind i, måske den vanskeligste i forfatterskabet, der samtidig er et af de vanskeligste forfatterskaber i dansk litteratur. Handlingsforløbet er dog ganske enkelt – formelt set: tiden er 1970'erne, og hovedpersonen, hvis navn ikke nævnes, er en ung århusiansk forfatter, der i begyndelsen af romanen opholder sig i den franske badeby Menton sammen med kone (Alice) og barn (Cooper), og som først forelsker sig i en italiensk kvinde (Claudia), dernæst i en ung amerikansk hippie (Enkido) og sidst i sin kone.

Forståelsen af dette enkle handlingsforløb kompliceres imidlertid af et persongalleri, der omfatter personligheds-spaltninger, der fremkaldes af, at det sumeriske sagn om halvguden Gilgamesh og hans kærlighed til halvmennesket Enkido væves ind i forløbet for siden at opløses igen. Spaltningerne understreges ydermere spatialet ved en tematisk sondring mellem USA som den ny verden og Europa som den gamle, hvor man endvidere semantisk skal hitte rede på en grundlæggende konflikt mellem at søge efter at komme til eksistens som første person ental og at finde eksistens som første person flertal (Skyum-Nielsen 1982: 232). Det er måden, disse problemer og forskydninger fremskrives på, der skaber vanskelighederne for læseren. For nu at understrege på dem, så kan en skematisering af romanens personlighedsspaltede galleri hjælpe til at anskueliggøre, hvilken opmærksomhed teksten afkræver læseren.

Persongalleri



§ Skemaet tager ikke højde for jeg'ets forhold til den italienske elskerinde Claudia

Dr. Steiger/Shamash kan indsættes to steder:

- 1) mellem jeg'et og Alice
- 2) som bindeled mellem jeg'et/Rosenquist/Gilgamesh og den amerikanske fyr/Enkido

I det følgende vil jeg vise, hvordan man kan overkomme nogle af vanskelighederne og forme sig en nøgle til at "låse teksten op" med, for nu at bruge et udtryk af Jeremy Hawthorn (Hawthorn 1987). Det er måske ikke et klart syn, man møder bag tekstens port eller en let spiselig vare under tekstens låg. Teksten er for kompleks til at kunne indkapsles som en specifik oplevelse eller afgrænset størrelse. Men hvis man formår at forstå tekstens hovedtræk og lærer at værdsætte teksten æstetisk og som litteraturhistorisk dokument, bliver man samtidig klar over, at ubestemmeligheden ikke er udtryk for en filosofisk strategi, men snarere formidler en erkendelse af, at erkendelsen er skrøbelig, fordi forståelsen er inficeret af ubestemmelighed.

Tekstens bevidsthed

"Aucune architecture dans cette oeuvre mais un constant mouvement". Sådan indledes *Saturn* med et citat af den franske digter og kunstner Henri Michaux, der synes at understrege, at romanen skal læses som en tekst i konstant bevægelse og uden underliggende struktur fastholdt af ordnende principper. Det er klart, at Bjelkes tekst fænomenologisk og hermeneutisk altid vil være i bevægelse, fordi læserens forståelse er forankret i hans eller hendes perception og reception, og fordi enhver tekst er forankret i en bestemt kontekst forskellig fra læserens: teksten afspejler og forholder sig til sin kontekst, og læseren forholder sig til teksten og dens kontekst, samtidig med at han eller hun er sin egen kontekst bevidst såvel som sin egen teksts natur og kontekstbundethed.

Men ved at anvende Michaux-citatet får Bjelke udtrykt en bevidsthed om tekstens natur, der betyder, at spørgsmålet om arkitektur og bevægelse ikke kan forstås entydigt. Spørgsmålet er, om citatet går på, at Bjelkes tekst er skabt som og derved udtrykker en konstant bevægelse, eller om citatet ikke er påtegnet teksten, men derimod allerede er en del af teksten. Kort sagt: går udsagnet på *Saturn* som helhed, eller finder det sted allerede inde i romanen? Måske forekommer alt i *Saturn* at være i konstant bevægelse og uden struktur, men det betyder ikke, at romanen er skabt i en konstant bevægelse og derfor er strukturløs. Måske er citatets funktion at appellere til læseren om at læse teksten på en bestemt måde. Måden kan være at se bort fra strukturen og give sig hen til bevægelsen. Måske kun derved bliver det muligt for læseren at identificere sig med det tematiske indhold og trænge ind i den eksistentielle betydning.

Et andet forhold, der gør det svært at læse sig ind i teksten, er Bjelkes anvendelse af et Per Kirkeby-citat som indledning til romanens noteapparat (s. 309):

"JEG ER EKLETIKER, MANIFEST

Jeg tager andres ting – i videste forstand. Jeg benytter mig af materialemylder, jeg laver mit eget system, jeg har mine egne modeller, jeg plukker ud og samler – og udvælger. Mit system, der er et ægte system, konstitueres af private forkærligheder og

kuriosumagtige særinteresser og i hvert tilfælde noget mystisk. Jeg er romantisk og aristokratisk. Min kunst handler om kunst. Jeg skriver og maler på samme måde. Og jeg bruger kun mine egne modeller. "

Anvendelsen af citatet markerer også, at teksten er bevidst om sin egen natur, dvs. at den er reflektiv i forhold til, hvad den fremstiller. Som indledning til noteapparatet synes citatet udelukkende at vise tilbage den forudgående tekst, der byder på forskellige forståelsesmæssige problemer på grund af indholdets formidling og karakter. For at forstå hvorfor og hvordan teksten er arkitekturløs og hele tiden forandrer sig, har forfatteren derfor med noteapparatet givet læseren et grundlag for at forstå det system, teksten konstituerer gennem "private forkærligheder og kuriosumagtige sær-interesser".

Systemet skal måske ikke forstås som en orden, hvor enkeltdelene danner relationer, der tilsammen skaber en strukturelt ordnet helhed, der kan tillægges generel eller universel værdi. Systemet er individuelt og udgør en sammenhæng for den, der skaber det. Det er et privat system, der er gjort offentligt med teksten. Men hvem er det individ, der formidler sin personlige oplevelse af sammenhæng? Er det forfatteren eller tekstens jeg? Spørgsmålet er en variant af det, jeg stillede til Michaux-citatet: er der tale om en kommentar til hovedteksten, eller er der tale om et udsagn, der fremsættes i hovedteksten, der således også omfatter noteapparatet? Sagt med andre ord: er noteapparatet en ekstra dimension af hele teksten og derfor netop ikke blot en forklarende metakommentar til handlingsteksten? Hvis det er tilfældet, kan noteapparatet vel tjene til at belyse handlingstekstens referenceforhold, men det kan også bidrage til, at teksten bliver yderligere kompleks eller blot tager sig sådan ud.

Størstedelen af noterne er ordforklaringer à la "hvad betyder?", "hvem var?", eller "hvor ligger?" Men nu og da støder man på forskellige besynderligheder. På side 19 af handlingsteksten læser vi f.eks.: "En endeløs række af gyldne dage". I noteapparatet kommenteres udsagnet med: "formentlig et citat af en eller anden, herunder mig selv" (s. 311). Et sådant forhold mellem handlingstekst og noteapparat fører let til en byge af

spørgsmål. Hvorfor er udsagnet overhovedet kommenteret, hvis kilden er uvis? Hvis der er tale om en udbredt sproglig trivialitet, hvorfor lader kommentatoren så ikke udsagnet udtrykke trivialiteten uden at sætte det i citationstegn og kommentere det som et alment ordsprog uden sikker oprindelse? Hvem er i øvrigt denne "mig selv"? Forfatteren eller tekstens jeg?

Da kun knap en fjerdedel af handlingsteksten ikke er tilføjet noter og mange sider er overlæst med dem, er det klart, at vekselspillet mellem handlingstekst og noteapparat er markant gennem hele romanen. Skal noterne, selv de mest pedantiske, derfor på en og samme tid betragtes som hjælpemidler til forståelsen og instrumenter til at fastholde vekselspillet? Hvordan skal vi i øvrigt læse teksten? Først en gang uden noteapparat og så en anden bistået af noterne? Eller skal vi hele tiden bladre mellem handlingstekst og noteapparat, hvilket gør førstnævnte abrupt og inficerer den med sidstnævntes tørre tone og til tider banale bemærkninger? Nu gives der ingen generelle retningslinier for, hvordan en tekst skal læses, eftersom enhver tekst selv skaber præmisserne for, hvordan den skal forstås. Men at læseren nærmest ikke kan undgå at stille sig den slags spørgsmål, skyldes, at præmisserne for at forstå *Saturn* er svære at få øje på.

At vi har at gøre en stærk selvrefleksiv tekst, springer hurtigt i øjnene og forstærkes på forskellig vis. Et eksempel er kommentarintroduktionen til romanens anvendelse af Gilgamesh-sagnet, hvor kommentatoren forklarer, hvordan O. E. Ravns oversættelse fra 1953 er arbejdet ind i romanen, og bl.a. pointerer, at sagnets 12 sange alle er repræsenteret i *Saturn* med visse udeladelser såsom syndflodsberetningen i 11. sang (s. 337-38). Et andet eksempel er kommentaren til en passage skrevet på fransk på side 146-147: "teksten [er] et udslag af protagonistens franske sprogiditet. Med hensyn til sprogets kvalitet må bemærkes at dette stykke for eksempel i tilfælde af en fransk oversættelse af hele bogen også ville skulle oversættes til fransk" (s. 334). Hermed får Bjelke på tør ironisk vis understreget, at enhver tekst er forankret i og uadskillelig fra det sprog, den er skrevet på. Det betyder samtidig, at enhver tekst principielt er uoversættelig. På side 239-42 forekommer en engelsk passage, som kommenteres på næsten samme vis:

"de engelske afsnit er udtryk for protagonistens engelske sprogidentitet, affattet på et udenlandsk-engelsk, som i tilfælde af hele bogens eventuelle oversættelse til engelsk ville skulle oversættes til engelsk. Er derfor ikke oversat til f.eks. dansk her, men bør forstås eller ikke-forstås som de står her" (s. 340). Jeg har kort sagt flere sproglige identiteter, der bliver til forskellige personlighedstræk, efterhånden som handlingen skrider frem, og markerer en flerspaltet og frag-menteret identitet, efterhånden som hovedpersonens konflikter udfoldes.

Men det er ikke kun hovedperson, der udspaltes gennem romanen. Vekselspillet mellem handlingsteksten og noteapparatet repræsenterer i sig selv en form for udspaltning specielt på to måder. For det første er romanen netop udspaltet i en handlings-tekst og et noteapparat. Forenklet sagt har handlingsteksten ét liv uden noteapparatet og et andet, når den forbindes med noteapparatet. Det afføder en spaltning mellem den bevidsthed, handlingsteksten formidler uafhængig af noteapparatet, og den bevidsthed, der skabes, når noteapparatet kobles på handlings-teksten. For det andet kommer forfatterens stemme i noterne til at markere, at handlingstekstens hovedperson er en indre konstruktion i forfatteren, der ikke er grebet ud af luften, men er en fiktionali-sering af forfatterens egen erfaringsmasse. At litterære tekster ofte, hvis ikke altid, er fiktionaliseringer af personlige erfaringer, er selvfølgelig en banal erkendelse. Men det er ikke ofte, at den netop markeres, som den gør i *Saturn*. Således refererer noterne en halv snes gange til tre andre bøger af Bjelke (*Første Person Ental*, 1968, *Trap*, 1970, *Oceanisk Kys*, 1971).¹ Disse tre bøger er ikke på samme vis som *Saturn* selvrefleksive, hvilket dog ikke negerer, at der er tale om fiktionaliseringer af personlige erfaringer, men snarere forstærker selve fiktionaliseringen, idet der i en fiktion, der bygger på personlige erfaringer (*Saturn*), refereres til andre fiktioner, der bygger på andre og lignende erfaringer (*Første Person Ental*, *Trap* og *Oceanisk Kys*).

Noteapparatets mest markante tekstkommentar er imidlertid indplaceringen af, hvad teksten kalder for en "dissektion" af en lang sætning på s. 36 i handlingsteksten (s. 320-21) – en dissektion, der synes at være næsten smidt ind i noteapparatet, da siden, sætningen findes på, ikke angives.² At dissektionen optræder i noteapparatet sætter for alvor fokus på

spørgsmålet om, hvordan vi som læsere skal forholde os til den selvbevidsthed, romanen formidler, idet noteapparatet kommenterer handlingsteksten. Sætningen, der dissekeres, indeholder ikke mindre end 26 adjektiver og beskrives i noten som syg. Dissektionen går bl.a. ud på at vise, hvordan sætningen kunne tage sig ud, hvis der skulle være overensstemmelse mellem den sygdom, den indeholder, og dens grafiske fremstilling. Da sætningens sygdom i noten beskrives som "cancrøs" ("kræftagtig"), er sætningen fremstillet som "et langt serpentin som er viklet så mange gange rundt om sig at det danner et "slynget", "ornamenteret", "farvestrålende" indtryk." Sætningen beskriver ikke længere sygdommen, men *skriver* den, hævder noten.³

Grundlaget for dissektionen kalder noten for en diagnose og tilføjer:

"I visse tilfælde ville "kirurgi" være hensigtsmæssigt, da man kan skære i sproget og foretage alle mulige greb lige fra collage, opfragmentering og til atomisering. I andre tilfælde er "medicinsk" behandling hensigtsmæssig eller "røntgen", det er en smagssag hvilke metaforer man vil bruge om disse tilfælde af ikkeintegrationskrænkende sproglige bortlæggelser. En tanke: er "sproglig cancer" det rette navn for skitzofreni? Jfr. et af denne sygdoms karaktertræk: man vil bevidst ikke befamles = begribes = forstås og derfor taler man et ubegribeligt, kompliceret sprog.

Men ved nærmere eftertanke er hele idéen om diagnose, kirurgi, medicinsk behandling eller røntgen, som skal udmøntes i collage, opfragmentering eller atomisering, i sig selv sygelig. Gennem sin påpegning af handlingstekstens sygelighed får noteapparatet karakter at være en sygelig kommentar til en sygelig tekst. Hermed ikke ment, at når man som læge diagnosticerer en sygdom, rammes man selv pr. automatik af sygdommen. Men hvis man over-diagnosticerer et symptom ved f.eks. at gøre en bum til en tumor, så rammes man selv af overdiagnosticeringen. Frygten for, at symptomet er kræft, bliver lægens skyld. Tilsvarende gør sig gældende med notens sætningsdissektion. Vel kan det være, at læsere af *Saturn* opfatter sætningen som unødvendigt kompliceret, men det er noten, der med dissektionen diagnosticerer den som sproglig kræft. Hermed bliver notens kommentar til en del af sætningens sygdom. Med dissektionen gøres en sætning, der i forvejen er svær at læse, endnu sværere at læse. Hermed over-dimensionerer dissektionen sætningens sygdom.

Hertil kommer, at dissektionen undergraver principperne for den normale måde at læse en tekst på, dvs. i en lige bevægelse fra venstre mod højre, der linie for linie gentages fra papirets top til dets bund. Den forvrænger og i værste fald destruerer de regler, sprog-forståelsen hviler på. Disse regler er vel konventionelt bestemte, men enhver forståelse er afhængig af dem. Hvis vi ikke har disse regler at forholde os til, kan vi ikke forstå noget. Selv i det tilfælde, hvor vi står over for en sætning, der gengives collageagtigt, opfragmenteret eller atomiseret, er vores evne til at identificere sætningen afhængig af, at vi kan føre den tilbage til sin normale

og konventionsbestemte udformning. Lad mig uddybe dette problem med et tænkt eksempel.

Sæt nu, at jeg grafisk vil fremstille en sætning, der ikke beskriver, men skriver den uorden, sætningen indeholder, dvs. et skitzofrent og atomiseret udsagn, for nu at bruge notens diagnose. En sådan sætning vil være uforståelig, fordi uorden er negationen af sammenhænge, og sammenhænge er sprogets byggesten. "Ich bin Dynamit", lyder undertitlen til et afsnit af DEPOSTISK SUITE i tredje kapitel af *Saturn* med reference til Nietzsche. Sætningen er forståelig, fordi der er sammenhæng mellem dens led: subjekt-verbum-prædikat. Sætningen etablerer en forståelse, hvor jeget identificerer sig selv som dynamit. Sætningen fungerer udmærket i sig selv uafhængig af vores undren over, hvorfor Nietzsche mente, at han var dynamit, og hvorfor Bjelke anvender citatet i romanen. Anderledes forholder det sig med en sætning, der ikke kun er uforståelig, men også fremstiller sin egen uforståelighed. Lad mig illustrere dette med sætningen "mælkebøtte einstein karburator".

I sin normale udformning vil sætningen defineres som bestående af tre forståelige ord, der tilsammen ikke skaber nogen sammenhængende mening. Sætningen har formelt set samme status som sætningen "Honda Civic Areodeck 1,5", men i dette tilfælde refererer sætningen til et specifikt bilmærke og danner derfor en sammenhængende mening. Sætningen "mælkebøtte einstein karburator" har som helhed ingen reference; kun de særskilte ord har. Hvis vi nu fremstiller den usammenhængende sætning uordnet, ophører forståelsen, dvs. også den forståelse, der identificerer sætningen som bestående af tre ord uden sammenhæng og reference:

n
k
e u i
æ e t
i b r e
r t
m n a t
a l t b

k s o
r ø e

Hvis vi følger den konventionelle læsestrategi, vil sætningen sammenskrevet tage sig sådan ud som én linie: "nkeuiæetibrertmnataltbksorø".⁴

Hvis vi ikke på forhånd ved, at den grafiske fremstilling indeholder sætningen "mælkebøtte einstein karburator", kan vi ikke identificere sætningen. Vi kan kun påpege, at de trykte bogstaver er uforståelige – de synes vilkårligt strøet henover papiret, som om en typograf har tabt sin sættekasse. Når vi ikke kan klargøre, at fremstillingen indeholder en usammenhængende sætning, kan vi ikke påpege, at fremstillingen er en uordnet fremstilling af en sådan sætning. At identificere noget som uordnet kræver således en forståelse – en forståelse af, at noget er uordnet. Det betyder samtidig, at hvis et fænomen ikke identificeres som uforståeligt eller uordnet, er det principielt ingen af delene. Det er slet og ret uidentificeret eller uerkendt som uforståeligt eller uordnet. Bogstaverne på papiret tager sig ud som bogstaver fra en tabt sætte-kasse. Der er ikke – for nu igen at bruge notens sprogbrug – tale om en skitzofren, der uordnet har fremstillet en usammenhængende sætning.⁵

Evnen til at identificere noget som det, det er, afhænger altså af, hvilke forudsætninger man har for at identificere det. Vi skal med andre ord vide, at bogstaverne indeholder et skitzofrent og atomiseret udsagn for at kunne identificere det som sådan. I *Saturn* skaber notens sætningsdissektion grundlaget for en sådan identifikation af en sproglig sygdom. Noten bliver således en nødvendig forudsætning for at forstå sætningen, hvilket igen vil sige, at noten bliver en integreret del af sætningen i kraft sin diagnose og dissektion. Hvis det er tilfældet, får noteapparatet en central betydning i romanen som helhed – og det på trods af, at hovedparten af noterne kun indeholder hvem-hvad-hvor-bemærkninger. Noteapparatet kommer til at repræsentere et andet niveau eller en anden dimension af handlingsteksten. Det er ikke længere blot en

formalitet eller et hjælperedskab. Som i tilfældet med sætningsdissektionen er kommentaren ofte afgørende for forståelsen.

Et andet eksempel på, hvordan noteapparatet bliver en integreret del af handlingsteksten, eftersom det leverer en forståelsesnøgle, er noten til skriftet "Baltisk Blackbox" (s. 60-75), hvis forfatter navngives som Otto Georg Rosenquist: "*Baltisk Blackbox*, har erstattet den oprindelige påtænkte titel, Pandoras Æske (efter Pandora som iflg. oldtidssagn var den første kvinde, der blev sendt menneskene med en æske indeholdende alle sygdomme og ulykker) " (s. 325). Efterhånden som man får læst sig ind i romanen, bliver man klar over, at det baltiske område, bl.a. repræsenteret ved den østprøjsiske by Königsberg gennem forskellige typer referencer, hvoraf mange angives i noterne, udgør en form for sindbillede eller symbol på de mentale sygdomme og ulykker, jeget har fået i tilgift gennem sin opvækst, og som er grundlæggende årsager til de identitetskonflikter, jeget oplever. Heri ligger der uden tvivl en række personlige erfaringer. Men det betyder ikke, at vi skal læse teksten som en psykologisk refleksion af forfatterens personlige problemer, også selvom hans stemme er eksplicit udtrykt i noteapparatet. At vi derimod skal læse teksten som en fiktion, der samtidig er en fiktionisering af personlige erfaringer, kan bl.a. klargøres, hvis vi kort vender blikket mod et af Bjelkes litterære forbilleder Vladimir Nabokov og hans roman *Pale Fire* fra 1962.

Pale Fire består af fire dele, hvoraf den første er et forord skrevet af en mand ved navn Charles Kinbote, der hævder at have været ven med en amerikansk digter ved navn John Shade, der ved sin død skulle have efterladt sig et langt selvbiografisk digt under titlen "Pale Fire". Anden del er Kinbotes redigerede udgave af digtet, der består af fire cantos. Den tredje og længste del af bogen er Kinbotes linje-for-linje kommentar til digtet, hvor hans egen idiosynkratiske syn på form og indhold får frit løb. Sidste og fjerde del er en form for indeks, hvor Kinbote fremsætter korte beskrivelser af personer og steder i digtet. Udover at tematisere den akademiske verdens tendens til solipsistisk fortolkning fremstår *Pale Fire* som en tekst, der gennem spillet mellem digt og kommentar skaber en labyrinthisk kompleksitet. Den mest markante konsekvens af Kinbotes behandling af Shades digt er, at den betydning, Kinbote læser ind i digtet,

efterhånden kommer til fuldstændigt at overskygge digtets tematiske indhold. Kinbote læser et politisk budskab ind i digtet, der i virkeligheden er hans eget. Formålet med udgivelsen af digtet bliver således offentliggørelsen af kommentarens budskab.

Da Kinbotes læsning manipulerer Shades digt til ugenkende-lighed, kan man let forledes til at opfatte Shade som Kinbotes "skygge". Den samlede teksts egentlige eller virkelige forfatter til digtet og kommentaren skulle således være en og samme person, nemlig Kinbote selv, hvorved Shade får uvirkelig status eller bliver en skygge af Kinbote. Men Nabokov synes at have noget andet i tankerne med identitetsspillet i *Pale Fire*. Ud fra teksten har vi ingen mulighed for at afgøre, om Shade kun er en skygge af Kinbote. Vi kan kun gisne om det ud fra den måde, Kinbote fordrejer digtets tematiske indhold. Men da spørgsmålet forbliver ubesvarligt, giver det ingen mening at fremhæve den ene som mere virkelig end den anden ved at gøre Kinbote til skaberen af Shade. I den narrative tekst er begge personer lige virkelige eller lige fiktive.

Saturn synes at have indlejret denne erkendelse i sig. I Bjelkes roman synes der ingen grund til at understrege, at alle stemmer, hvadenten de kommer til udtryk i handlingsteksten eller noteapparatet, er lige fiktive eller lige virkelige, fordi det slet og ret forholder sig sådan, som vist blandt andre af Nabokov i *Pale Fire*. Hvis det er tilfældet, synes det muligt at give svar på, hvilken status citaterne af Michaux og Kirkeby har i *Saturn*. De er begge en del af romanens virkelighed eller fiktion. De er ikke metakommentarer til handlingsteksten, dvs. de står ikke uden for fortællingen. Så snart vi læser Michaux-citatet, er oplevelsen af arkitekturløshed og konstant foranderlighed begyndt for romanens stemmer og for os som læsere, hvis vi søger at forstå, hvad teksten formidler. Det samme gælder noterne til handlingsteksten. Også de er en del af fortællingen. De er fortællingens kulturhistoriske reservoir – den kulturhistorie, fortællingen er forankret i og ikke kan løsrive sig fra.

Men samtidig medfører noteapparatet et forvirrende vekselspil af identifikation og adskillelse. Som nævnt er det svært at undgå at sætte entydigt lighedstegn mellem kommentarstemmen og forfatteren. Men at foretage en sådan identifikation er at drage en forhastet konklusion.

Noteapparatets karakter er for specielt og dominerende i dannelsen af handlingstekstens betydninger til, at forbindelsen kan være så enkel. På en tilsyneladende uklar måde synes forfatteren Bjelke netop at være adskilt fra kommentar-stemmen såvel som handlingstekstens skiftende stemmer. At noteapparatet i *Saturn* har en speciel status understreges også af, at der i *Første Person Ental* og *Trap* findes noter, der adskiller sig fra *Saturn* ved at være yderst korte og prosaiske. Noteapparatet i *Saturn* gengiver ikke bare nøgterne oplysninger og kilder og forklarer sproglige udtryk; det udlægger, eksponerer og involverer sig direkte i handlingsteksten. Dermed får det understreget, at dets funktion er aktiv, ikke passiv, i forhold til handlingsteksten; det er ikke et supplement til, men en ekstra dimension af teksten, der udvider romanens polyfone stemmeføring.

Hertil kommer, at det er elementær litteraturkritisk lærdom, at litterære tekster med selvbiografisk afsæt ikke automatisk skal læses selvbiografisk. Blot fordi Henry Miller anvender jeg-formen i *Quiet Days in Clichy*, kan vi ikke konkludere, at han nogensinde har oplevet slige stille dage, han beskriver i romanen. Blot fordi jeget i *La Divina Commedia* et enkelt sted i *Purgatorio* navngives af Beatrice som Dante, kan vi ikke konkludere, at Dantes tekst formidler en overnaturlig oplevelse af den hinsidige verdens mysterier, som forfatteren skulle have fået indsigt i gennem en raptus (*Purgatorio*, sang 31, linie 55). Som sagt kan vi med rette mene, at Bjelkes, Millers eller Dantes tekst må have rod i personlige oplevelser. Men hvis vi gør kortlægningen af disse oplevelser til omdrejningspunktet i vores behandling af teksten, bedømmer vi den i stedet for at analysere og fortolke den. Teksten bliver sekundær i forhold til et andet mål. Målet er ikke længere at forstå teksten, men at bruge den til at forstå forfatteren og hans eller hendes eksistentielle syn og konflikter. Men tekster – og i særdeleshed litterære tekster – er principielt ikke pålidelige.

Vel er der forskel mellem forfatterens status i Nabokovs *Pale Fire* og Bjelkes *Saturn*. Problemet hos *Nabokov* ligger ikke i adskillelsen mellem Nabokov og hans tekst, men mellem Kinbote og Shade i teksten, mens det hos Bjelke ligger i forholdet mellem kommentar-stemmen og forfatteren. Men det at den ene tekst tematiserer problemstillingen på en måde, forhindrer ikke en anden tekst i at tematisere samme problemstilling på en

anden måde. Det er imidlertid ikke *Pale Fire*, der belyser Bjelkes tematisering af problem-stillingen, men et andet litterært værk med et markant vekselspil mellem tekst og kommentar.

Tematisk slægtskab

Som allerede understreget er *Saturn* en kompleks roman. På en og samme tid synes den bevidst kontrolleret og stærkt ukontrolleret i sin udfoldelse af form og indhold og at springe eller udfordre romangenrens rammer, samtidig med at den afviser, at sådanne rammer findes, ud fra opfattelsen, at romanen som genre ikke er fastlåst i konventioner. For at pointere kompleksiteten yderligere kan man også formulere problemet på følgende måde.

I nietzscheanske termer synes *Saturn* at kombinere og sammenblende det dionysiske og det apollinske, det skulpturelle og det musiske, beherskelsen og beruselsen. I eksistentiale termer synes den at udforske forsøget på at komme til eksistens og umuligheden af, at det vil lykkes, samtidig med at fremskrivningen af konflikten i det ene øjeblik synes underkastet selve konflikten og i det næste dissekerer den på afstand. I kulturelle termer synes *Saturn* at tematisere forfald og opbygning, destruktion og fødsel, både i en lineær bevægelse og i bølgede kurver. Fortællingen synes at bevæge sig mod større erkendelse, men gennemgår gang på gang abrupte skift, der destabiliserer fornemmelsen af, at erkendelsen skrider fremad. I psykologiske termer synes forfatteren at bruge teksten til at skrive sig ud af sine eksistentielle problemer. I strukturalistiske termer synes teksten at vise, at selvom forfatteren skaber teksten, så findes teksten kun som et objekt, der er frigjort fra forfatteren. I så fald kan vi ikke længere spørge om, hvad forfatteren mener, men kun om hvad teksten siger, og heller ikke identificere tekstens stemme som forfatterens alter ego. I hermeneutiske termer er teksten sig bevidst om sin egen historicitet og leger med den i historisk langstrakte kulturelle perspektiver, samtidig med at den søger at transcendere sin historiske forankring ved at tematisere myternes genkomst og arketyperiske karaktertræk i en psykologisk optik. I dekonstruktive termer synes den vise, hvordan sproget dekonstruerer sig selv, idet det søger at konstruere betydninger.

Når *Saturn* udlægges på denne måde, kan man let forledes til at tro, at romanen tematiserer paradokser og selvmodsigelser og måske ligefrem er selvnedbrydende, idet den gerne vil sige noget, men ikke kan få det sagt.

Men det er ingenlunde tilfældet. Hvorfor det ikke er det, vil jeg gøre rede for i det følgende ved at understrege *Saturns* slægtskab med T. S. Eliots *The Waste Land*. Min tese er ganske enkel. Selvom Bjelke trækker på mange kilder og læsere af *Saturn* ynder at se romanen som et dansk modstykke til James Joyces *Ulysses* og fremhæve forfattere som Samuel Beckett, Vladimir Nabokov, Djuna Barnes, Allan Ginsberg, Henry Miller, Lawrence Durrell, Henri Michaux og William Burroughs som forbilleder og inspirationskilder, hvilket de umiskendeligt også er, så vil jeg mene, at *The Waste Land* er et *sine qua non* for forståelsen af *Saturn* i strukturel og tematisk henseende. Der er tale om et bevidst tematisk slægtskab fra Bjelkes side.

Når man får øje på slægtskabet, bliver det yderligere klart, at Michaux-citatets udsagn om arkitekturløshed og konstant bevægelse går på handlingsteksten og ikke på romanen som helhed. Med *The Waste Land* som pejlemærke er det muligt at anskueliggøre, hvordan romanens form understøtter det tematiske indhold. *Saturn* anvender ikke blot fragmentation og skift for at fremskrive et jeks splittelse og flerstemmighed. Fragmentationen viser tilbage til den udtryksmåde, Eliot anvender i *The Waste Land*, hvor digtets jeg flere gange skifter identitet og køn, sproglige registre og tematisk fokus. Da jegets identitet er flydende, kommer digtet til også at fremstå som konstant i bevægelse. Men det betyder ikke, at *The Waste Land* er uden kompositorisk form. Selvom digtet undergik forskellige forvandlinger i udarbejdelsen og Ezra Pound bidrog med at beskære manuskriptet betydeligt, er det i sin endelige form ikke arkitekturløst. Selvom det måske ikke er muligt entydigt at definere formen, eftersom Eliot bevidst undlader at eksplicitere sine formmæssige valg, vil jeg mene, at forståelsen af digtet øges, hvis man opfatter valget af fem dele som en strukturel og tematisk refleksion af et elisabetansk drama. Dette understøttes yderligere af, at Eliot gentagende gange både sprogligt og tematisk griber tilbage til specielt den elisabetanske tid. Men denne indfaldsvinkel er blot én blandt flere mulige, der bidrager til at anskueliggøre, at digtet ikke er uden en kompositorisk form.

Man har ment, at Eliot i *The Waste Land* gør inkohærens til en dyd, fordi digtets tema er inkohærens i kulturel, historisk og eksistentiel

henseende, og at han skaber en form uden form og en genre uden navn (Hay 1982 og Kenner 1973). Digtets tilsyneladende ubegrundede struktur skulle således være en refleksion af kulturelle, historiske og eksistentielle former for forfald og uorden. Men det er bemærkelsesværdigt, at den ”inkohærente form”, hvilket i sig selv er en selvmodsigelse, kom til at danne forbillede, ikke kun langt senere for Bjelke, men også for Eliot selv, der i sine fire kvartetter (*Burnt Norton*, 1935, *East Coker*, 1940, *The Dry Salvages*, 1941, og *Little Gidding*, 1942), der har Beethovens sidste strygekvartetter som reference, gør brug af samme fem-delte digteform. Vel blev formen skabt i redigeringen af *The Waste Land*, og måske har den ikke noget konkret forbillede. Ikke desto mindre genbruger Eliot den til at organisere sit materiale og forme sin poesi i kvartetterne og videreudvikler og forfiner den således æstetisk.

I sin forelæsning om "The Music of Poetry" fra 1942, mens kompositionen af den sidste kvartet var nær sin afslutning, siger Eliot, at anvendelsen af gentagende temaer er lige så naturlig i poesi som i musik:

"There are possibilities for verse which bear some analogy to the development of a theme by different groups of instruments; there are possibilities of transition in a poem comparable to the different movements of a symphony or a quartet; there are possibilities of contrapuntal arrangement of subject-matter" (citeret i Matz 1993).

Hermed får han også indikeret en af bevæggrundene for udformningen af *The Waste Land* i kraft af kvartetternes videre-førelse af formen. Den musikalske inspiration gør det muligt at strukturere det tematiske indhold på en måde, der bryder med forestillingen om lineær betydningsdannelse, og som specielt i *Burnt Norton* tillægges afgørende eksistentiel betydning. Med en para-frasering af tidsbegrebet hos kirkefaderen Augustin i hans *Bekendelser* (bog 11) åbnes første kvartet således:

"Time present and time past
Are perhaps both present in time future

And time future contained in time past."

Et sådant eksistentielt syn kræver en speciel udtryksmåde, hvis form og indhold skal reflektere hinanden og danne en helhed. Hos Eliot skaber temaerne ikke betydninger som perler på en snor. For nu at parafrasere *Burnt Norton*, så tilstræber han en poesi, der gør det muligt at indlejre et nutidigt og et fortidigt tema i et fremtidigt, der igen er indlejret i et fortidigt tema. Temaerne er vævet ind i hinanden på tværs af strukturelle skel og kædet sammen på tværs af tematiske tråde. Det betyder samtidig, at tilegnelsen af Eliots kvartetter og *The Waste Land*, der indeholder grundformen for hans polyfone og kontrapunktiske udtryksmåde, afhænger af evnen til tematisk forbindelseslæsning og strukturel krydslæsning.

Ved at fremhæve poesiens musikalitet får Eliot også lagt afstand til den udbredte budskabsfokuserede læsning, der ikke kun skyldes læserens tendens til at søge forståelse gennem lineær betydningsdannelse, men også sprogets iboende tendens til monolitisk betydningsdannelse. Et musikalsk forløb kan vel fremkalde en specifik følelse eller et bestemt billede, men forløbet har ikke samme konkrete forankring og samme alment gyldige reference, som ordet "hus" har i forhold til en sådan konstruktion i virkeligheden – og det endda på trods af, at sprogvidenskaben siden Saussure har understreget, at forholdet mellem ord og ting er vilkårligt; der gives ingen logisk begrundelse for, at hesten på marken skal benævnes "hest". Kun hvis man fordyber sig i sprogets vilkårlige forbindelse til virkeligheden, kan man relativere, at ordet "hus" overhovedet refererer til nogen konstruktion i virkeligheden, men i så fald ser man bort fra, at ordet har en sådan konstruktion som reference i almindelig sprogbrug.

Eliots forsøg på at skabe en poetisk analogi til musikken er vel et forsøg på at gøre poesiens sprog fri af tendensen til monolitisk og lineær betydningsdannelse, men forsøget angår primært digtets interne strukturering af det tematiske indhold i polyfone og kontrapunktiske arrangementer, men ikke nødvendigvis digtets eksterne form. Ligesom kvartettens eller symfoniens form ikke er vilkårlig, men derimod anvender satsinddelinger, hvis tematiske relationer er velovervejede, er *The Waste Land* næppe heller vilkårlig i sin udformning. Den fem-delte form synes

både at reflektere det franske klassicistiske drama (f.eks. Racine og Moliere) og det elisabetanske drama (f.eks. Shakespeare og Ben Jonson), der i trykt form nok tager ud som fem-akter, men som på scenen blev fremført i et langt forløb på 2-3 timer, hvor publikummet til tider blev så opslugt af dramaet, at skuespillerne blev opfattet som konger, dronninger og deslige og deres handlinger blev ledsaget af højlydte tilråb. Hvis vi holder os for øje Pounds definition af dramaet som en sproglig udtryksmåde, hvis medium ikke er ord, men personer der bevæger sig rundt på en scene og anvender ord – en opfattelse, Eliot i øvrigt delte – bliver det muligt at påpege et vigtigt træk ved Eliots tilsyneladende dramaimiterende form.

Da fem-aktsformen i den elisabetanske version frem for alt er en trykt form, er digtets fem-delning netop et skriftdrama: ordene er ordnet efter en skriftform. Allusionen til dramaformen har specielt to markante kulturhistoriske betydninger. På den ene side var dramastykkerne engang i stand til scenisk på suggestiv vis at imitere en ekstern verden med konger, dronninger og deslige, hvor fiktion og virkelighed syntes at flyde sammen. På den anden side kom stykkerne til at fastsætte en kulturel norm gennem den måde, hvorpå de senere blev læst som led i sproglig og kulturel dannelse. Denne dobbeltbetydning accentuerer yderligere distancen til dramaets oprindelige udtryksmåde, som Eliots fem-delte drama-imiterende form implicerer.

Hertil kommer, at den skiftform, ordene er formet efter, refererer til en ekstern verden, som i digtet specielt er den moderne europæiske storby, hvor personer bevæger sig rundt og til tider anvender ord, der parafraserer en svunden tids poetiske sprog, der i sig selv er et imitativt sprog. Da disse storbymennesker viser sig at være fremmedgjorte i deres verden, bidrager den dramaimiterende form til at skabe en flersidig tematisering af fremmedgjorthed som et moderne særkende, samtidig med at digtet sine steder forholder sig distanceret og ironiserende til selvsamme fremmedgjorthed, hvilket yderligere forstærker fremmedgjortheden. Blot fordi *The Waste Land* ikke udfolder noget dramaforløb i traditionel forstand, kan fem-aktsformen stadig være tilsigtet, selvfølgelig ikke hvis vi ser på det oprindelige forlæg til digtet, men derimod fokuserer på, hvordan

det fremstår i sin endelige udformning. Idéen om en dramaimiterende femaktsform bidrager til indirekte at forstærke det eksistentielle drama, der på udramatisk vis (i traditionel forstand) blotlægges gennem digtets polyfone og kontrapunktiske tematik. Digtets drama er ikke udadvendt, men indadvendt; det er vendt ind ad mod digtets identitetsmæssige flerstemmighed, ikke ud ad mod læserens blik.⁶

Da *Saturn* tager afsæt i *The Waste Land*, er romanen ikke uden kompositorisk form. Fortællingens konstante bevægelse finder sted inden for en Eliot-inspireret form, hvis bearbejdelse i romanen involverer en genremæssig forvandling. Ligesom Eliot transformerer den elisabetanske dramaform i *The Waste Land* og dermed skaber en ny poetisk genre eller form, transformerer Bjelke Eliots dramaimiterende digt og skaber dermed en ny romangenre eller -form.

Men hvorfor har Bjelke valgt netop at foretage en sådan transformation for at formidle romanens tematik? Det er klart, at valget etablerer en kulturhistorisk forbindelse mellem digt og roman. Men hvilket formål tjener forbindelsen? Mit svar til det spørgsmål er ganske enkelt: refleksionen af Eliots digt i Bjelkes roman skyldes en bevidsthed om, at de konflikter, digtet udfolder, stadig er grundlæggende i den (vestlige) kultur, digtet og romanen har tilfælles. Sproget og udtryksmåden er væsensforskellige, og det er ingenlunde den samme historie, der fortælles med halvtreds års mellemrum. De personlige såvel som historiske og kulturelle forudsætninger er ikke ensartede. Men *The Waste Land* og *Saturn* fremskriver beslægtede konflikter med beslægtet prægning. Konflikterne er mangesidige. Men lad mig kort eksemplificere en type refleksion af Eliot-inspirationen og digtets tematiske indhold i romanen – en refleksion, der fører til en anden bevidsthed end den, Eliot formidler, samtidig med at den har inspirationen indlejret i sig.

Det er almindelig kendt, at *The Waste Land* fremskriver en europæisk mentalitet i kølvandet på Første Verdenskrigs konsekvenser i form af krigstraumer, granatchok og deslige – en mental tilstand, digtet delvis deler med Virginia Wolffs *Mrs. Dalloway* fra 1925. Det kommer bl.a. til udtryk i digtets første del "The Burial of the Dead" med linjerne:

"Unreal City,
Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many."

Første linje har som reference Baudelaires Paris, anden linje Dickens London og fjerde Dantes *Inferno*, nærmere bestemt den såkaldte vestibule lige inden for helvedesporten (*Inferno*, sang 3, linie 55-57). Eliot beskriver her digtets sande ødemark – den moderne storby med ugjorte eller spøgelsesagtige mennesker, der bevæger sig i retning af Londons finansielle center, hvor kirken "St. Mary Woolnoth målte tiden / med en dump klang i det sidste slag af ni." Døden er her ikke blot den almindelige bevidsthed om menneskets dødelighed, men den bevidsthed eller bevidstløshed, *The Great War* har afstedkommet, med en følelse af afmagt, meningsløshed og tomhed til følge.

I første afsnit af Bjelkes *Saturn* støder vi på en beslægtet beskrivelse af en mentalitetstilstand. Jeget "vågner op tung i hovedet af for megen varme i rummet" (s. 13). Tiden er 1970'erne og stedet den franske badeby Menton. Men ikke længe. Halvvejs nede på første side åbnes en parentes, der fører fortællingen mere end 30 år tilbage i tiden, til Königsberg, hvor folket venter på Hitler, der i stedet for at tale kaster hyacintblade ud. Jeget møder Hitlers blik, og "Hitler gør store øjne og er smigret over min tilstedeværelse, der synes at betyde meget for hans prestige". Hyacintbladene er romanens første markering af Eliot-inspirationen, hvilket note-apparatet anslår med et citat fra "The Burial of the Dead" (l. 35-42), der bl.a. lyder: "Du gav mig hyacinter første gang for et år siden. / De kaldte mig hyacint-pigen" – en passage, der på en og samme tid er erotisk og udtrykker tomhed og mangel på frugtsommelighed.

Den konstante bevægelse har med andre ord et konkret udspring. Men udover at markere Eliot-inspirationen får romanen også tidligt fremskrevet en konflikt med en mentalitet, der førte til Anden Verdenskrig, der igen som bekendt havde rod i Første Verdenskrig. Som romanen udfolder konflikten, ikke kun i det parentetiske drømmesyn af Hitler, der i samme og efterfølgende afsnit efterfølges af andre parenteser, der endelig afsluttes

med et italiensk mundheld – *Se non è vero, è ben trovato* ("hvis det ikke er sandt, er det godt fundet på") – så bliver "det prøjsiske" en form for kodeord for den destruktive autoritære mentalitet, uden hvilken Anden Verdenskrig ikke havde været muligt, eftersom den kunne reducere mennesker til krigsmaskinel såvel som affald og kryb. I *Saturn* identificeres mentaliteten ikke som et specifikt tysk fænomen. Den er et fænomen, der har fangarme langt ind i jegets kulturelle oprindelsessted, hvilket konkret vil sige den danske virkelighed.

Ligesom Eliots ugjorte mennesker i Londons gader bærer på en dødelig fortid i deres bevidstløse vandring, er fortiden indlejret i underbevidstheden af romanens jeg på en sådan måde, at den forhindrer og hæmmer det i at handle og fremkalder psykose-lignende tilstande. Forskellen mellem digtets og romanens historiske situation er selvfølgelig markant. Men ved at udfolde beslægtede temaer kommer *Saturn* til at repræsentere en videre-fortælling af Eliots mentale diagnose af den europæiske virkelighed anno 1922. På personlig vis fortæller *Saturn*, hvad der fulgte efter, at Eliot i sidste del af *The Waste Land* havde fremsat sin forhåbning om kulturel genfødsel gennem en åbning mod østens mystik. At der er tale om en viderefortælling, belyser yderligere, hvorfor romanens noteapparat kan synes barokt omstændeligt og stærkt videnskabs-kritisk (Michelsen 2002) og ikke skaber samme labyrintiske kompleksitet som i Nakobovs *Pale Fire*.

Eliots noter er grundlæggende informative, men det er misvisende at hævde, at de rummer en nøgle til forståelsen af digtets tematiske indhold. De aftegner hovedpunkterne i et mentalt mønster af associationer og referencer, der vel kan fungere som ledetråde, men som primært viser, at teksten er sig selv bevidst og beskuer sig selv på afstand. Noteapparatet har samme funktion i *Saturn* og reflekterer en tilsvarende distanceret bevidsthed om handlingstekstens natur. Men i ingen af tilfælde kan man uden videre identificere noterne med forfatterne selv. Deres forhold til noterne er dog forskellige, specielt fordi Eliots noter giver sig ud for at besidde en videnskabelighed, Bjelkes noter ikke påberåber sig, men derimod snarere synes at parodiere momentvis. Men på trods af sin videnskabelighed tilføjer Eliots noter en ekstra stemme til digtets i forvejen

komplekse stemmegalleri. Denne ekstra dimension er måske utilsigtet, men uundgåelig, idet digtet netop tematiserer ubestemmelig flerstemmighed.

I 1939 bemærkede Cleanth Brooks: "The bundle of quotations with which the poem ends has a very definite relation to the general theme of the poem and to several of the major symbols used in the poem." Denne opfattelse uddybede han bl.a. således:

"The basic method used in *The Waste Land* may be described as the application of the principle of complexity. The poet works in terms of surface parallelisms which in reality make ironical contrasts, and in terms of surface contrasts which in reality constitute parallelisms. ... The two aspects taken together give the effect of chaotic experience into a new whole " (Brooks 1939: 146).

Når Eliot tilføjer noter til en tekst, der bevidst anvender et kompleksitetsprincip, hvis formål er at fremkalde en oplevelse af kaos, er resultatet ikke klarhed. Hvis noterne forklarede teksten, ville de opløse den. Da de ikke gør det, bidrager kommentar-stemmen til at opretholde kompleksitetsprincippet. Hos Bjelke er noters tilføjelse af en ekstra stemme derimod tilsigtet. Da noteapparatet bevidst imiterer Eliots, øger det romanens flerstemmighed. Ved formmæssigt at omforme digtet til en roman transformerer Bjelke forlægget, så noterne integreres i handlingsteksten gennem vekselspillet.

Kode og klarhed

Inddelingen af romanen i fem kapitler og et noteapparat er den tydeligste lighed mellem *Saturn* og *The Waste Land* med dens fem dele plus noteapparat. Hertil kommer stilblandinger, sprog-kompleksitet, flerstemmighed og anvendelse af myter (Gralsmyten i *The Waste Land* og Gilgamesh-sagnet i *Saturn*). Men ved nærmere eftersyn viser det sig, at romanen også tematisk tager afsæt i Eliots digt bl.a. i form af identitetskonflikt, personlighedsspaltning, fertilitet, erotik og seksualitet mellem forskellige og samme køn.

Som allerede anslået, byder denne tesen på en række problemer, der først fremmest har at gøre med, at *The Waste Land* er affattet i et til tider kodet sprog, der vanskeliggør fortolkning. Digtet bærer præg af, hvad man med reference til Leo Strauss kan kalde for "esoterisk" digtning. Hermed forstås det at fremstille en ting, men at fortælle noget andet mellem linierne (Strauss 1959: 25 og 143). Til forskel fra den straussianske betydning er *The Waste Land* dog ikke esoterisk, for så vidt at den bevidst søger at skabe to betydninger på samme tid, hvoraf den ene skal dække over den anden, der kun skal forstås af indviede. Eliots esoteriske modus er snarere et redskab til at indkredse noget, der ikke let lader sig definere og sætte på formel, såsom en eksistentiel oplevelse, situation eller erkendelse, kompleks eller paradoksal.

Dog er der steder i digtet, hvor det kodede sprog har karakter af esoterisk digtning i straussiansk betydning uden dog at indeholde samme grad af hemmeligt budskab. Det kan illustreres med den skjulte betydning, de følgende tre linjer fra "The Fire Sermon" har i kraft af deres reference:

"O the moon shone bright on Mrs. Porter
And on her daughter
They wash their feet in soda water."

Hvem Porter og datter er, fortæller teksten intet direkte om. I en note til passagen skriver Eliot kun, at han ikke ved, hvorfra linierne stammer, og at han har fået kendskab til dem fra Sydney, Australien. Men Eliot parafraserer her en vulgærsang fra samtiden, hvis fulde ordlyd han må have kendt:

"The moon shines bright on Mrs. Porter
And on her daughter:
She washes out her cunt in soda water,
And so she oughta
To keep it clean." (Hauck 2003: 240)

Efter sigende var fru Porter bordelmutter i Cairo, og under Første Verdenskrig blev hun og hendes datter kendt blandt australske soldater, der satte nye ord til en populær ragtimesang (muligvis *Red Wing* af Thurland Chattaway). Mærkelig nok har kun få Eliot-læsere draget den konklusion, at referencen markerer, at mor og datter er prostituerede og bruger sodaen som abort- eller præventionsmiddel. Og af den grund har kun få hævdet, at Eliots efterfølgende citat fra Paul Verlaines digt om Parsifal og den hellige gral indeholder en ironisk kommentar til kvindernes rensning. Vel kan anvendelsen af fødder i stedet for kvindens vagina synes at indikere, at passagen skal tillægges en anden betydning end den seksuelle. Men da digtet bevidst ændrer den oprindelige ordlyd, er det ganske sandsynligt, at den seksuelle betydning er indlejret i passagen og blot skal afkodes gennem kendskabet til den oprindelige ordlyd.

The Waste Land er fyldt med den slags kodet sprog, hvis betydninger ofte kun kan etableres ved netop at samlæse tekstens udsagn og dens reference, der oven i købet ofte begge er flertydige. Den juridiske censur i 1920'ernes Europa såvel som den kollektive selvcensur i form af fordomme og konventioner var en væsentlig faktor blandt flere for udviklingen af denne form for kodet reference- og associationspoesi. Hans-George Gadamer bemærker et sted, at Goethe var klar over, at censur altid resulterede i, at tænkningen og skrivekunsten blev yderligere forfinet (Gadamer 1993: 255). Eliots *The Waste Land* synes i høj grad at bevidne dette forhold. Det samme gælder Joyces *Ulysses*, om end i mindre grad, fordi *The Waste Land* synes langt mere fikseret på seksuel handling, hvis man forstår at følge Eliots referencespil.

Men det kodede sprog har også andre grunde. Det er udtryk for en bevidst dyrkelse af flertydigheder, der har eksistentielle og psykologiske betydninger og understreger digtets tematisering af en identitetsproblematik, der måske tydeligst markeres af jegets skiftende stemmer. Endelige er de poetiske associationer og slørede referencer såvel som anvendelsen af stilbrud også udtryk for en æstetikopfattelse, Eliot delte med Pound, der understøttede den ved at råde Eliot til at beskære forlægget.

Denne æstetikopfattelse og dyrkelsen af flertydigheder betyder, at mange sekvenser og passager i *The Waste Land* kan fortolkes på flere måder. Af den grund har Eliots digt virket uforståeligt på mange læsere. Når fortolkningsmulighederne er mange og uforståeligheden hele tiden snublende nær, er det ikke svært at forstå, hvorfor min tese indebærer problemer. Det er ikke en nem sag at indkredse den betydning, der ligger til grund for Bjelkes brug af *The Waste Land* i *Saturn* ud fra sådanne betingelser. Når det er sagt, kan det samtidig undre, at ikke flere Bjelke-læsere har haft øje på forholdet mellem de to tekster. Men måske skal årsagen søges i det forhold, at *Saturn* er en vanskelig tekst i et vanskeligt forfatter-skab, der sætter fokus på en tabubelagt seksualitet med berøringsangst til følge

Da *Saturn* udkom i 1974, valgte forlaget Arena at præsentere den – i Poul Vads formulering – som "en stofrig, gennemkomponeret og i eminent grad læselig roman".⁷ I anmeldelserne, der fulgte, var det dog ikke det læselige og det gennemkomponerede, der blev understreget. I de tilfælde, hvor anmelderne var positive, var det snarere det stofrige og specielt det sproglige, der blev fremhævet. Det forblev således uafklaret på, hvilken måde *Saturn* var gennemkomponeret. At dømme ud fra den sparsomme litteratur om romanen frem til i dag er Bjelkes sproglige virtuositet stadig hans varemærke. I *Saturn* er denne virtuositet mangesidig. Ordrigheden er markant, lige så hans nuancering, præcision og vekslen mellem registre og genrer. Han imiterer andre forfattere på måder, der resulterer i noget, disse forfattere aldrig kunne have skrevet. Sproget er til tider bidende skarpt, ironisk og vittigt. Andre gange er det bevidsthedsstrømmende og synes utæmmet, næsten uigennemtrængeligt eller mystisk. Formen er ofte eksperimenterende, metaforikken kompleks og mængden af symboler og referencer overvældende. Samtidig dyrkes det konkrete og basale, såvel som det banale og trivielle.

Selv om *Saturn* således byder på et stort sprogligt overskud, er den dog ikke blot en *tour de force* ud i sprogets muligheder. Den er heller ikke blot et forsøg på at sprænge sprogets rammer og vise, hvor utilstrækkeligt det er som grundlag for erkendelse. Selv om Bjelkes sprogdyrkelse understreger betydningen af formen i det litterære værk eller æstetiske

udtryk, så er selvsamme dyrkelse uløseligt forbundet med den tematik, formen formidler. Til at åbne op for tekstens tematiske indhold fik man fra Arena også hjælp, da bogen blev udgivet. I Poul Vads præsentation blev romanens indhold udlagt som et drama:

"om Europas forfald, en kernefamilies forfald, en personlighedsspaltningens konsekvenser gennemlevet især i de erotiske forbindelser og kærlighedsforhold til personer af modsat og af eget køn, og midt i det hele: opbruddet, opgivelsen af gamle værdier og adfærdsformer, overgivelsen til dybt fortrængte magter i menneskesindet, de saturnske der opsluger deres "børn", og renselsen og regenerationen – udspillet på en europæisk scene ... og i et historisk tid/rum-kontinuum."

Denne tematiske udlægning med karakter af et manifest blev i det store og hele repeteret i forskellig udformninger i anmeldelserne (Barfoed 1974, Brostrøm 1974, Rude 1974 og Carlsen 1974). I overensstemmelse med samtidens krav om politisk relevans og stillingtagen, der til tider slog over i agitation og revolutionær ideologi, fik man således på bagsiden af romanen serveret en forståelsesnøgle. I et vist omfang kan man derfor sige, at romanen ikke blev misforstået, da den udkom; den blev blot ikke forstået særlig godt.

At *Saturn* ikke blev misforstået skyldes dog ikke alene Arenas præsentation. Romanen selv er ganske eksplicit i sin behandling af de nævnte temaer. Hvis *The Waste Land* er esoterisk, er *Saturn* derimod eksoterisk. I tematisk henseende besidder den en klarhed, der kan siges at svare til samtidens tendens til at politisere litteraturen og kunsten ud fra krav om samfundsrelevans. Det betyder ikke dog, at *Saturn* udkrænger sit budskab; dertil er der bevidst for mange tematiske planer i spil på samme tid. Det betyder blot, at den holder ikke igen på sin udtryksmåde. Selvom mængden af eksplicite og implicite referencer er markant og bidrager til at skabe de tematiske flertydigheder, tilslører romanen ikke sin betydning ved at anvende et kodet sprog i stil med *The Waste Land*. Denne forskel kan

måske tydeligst illustreres med, hvordan Bjelke og Eliot fremstiller homoseksualitet.

I "The Burial of the Dead" af Eliots digt støder vi på Madame Sosotris ("famous clairvoyant"), der lægger en række tarotkort på bordet. Blandt disse er den énøjede købmand og et blankt kort, der indikerer noget, han bærer på sin ryg. I "The Fire Sermon" dukker købmanden op igen under navnet "Mr. Eugenides, the Smyrna merchant / Unshaven, with a pocket full of currants", og Mr. Eugenides inviterer jeget på frokost på The Cannon Street Hotel efterfulgt af et weekendophold på Metropole. Inden for Eliot-læsningen er det almindelig praksis at identificere invitationen som udtryk for homoseksuelt begær og indikationen om, at købmanden bærer noget på ryggen som en tilsløret beskrivelse af et homoseksuel samleje, som Madame Sosotris' tarotkort forudsiger på pseudoprofetisk vis. I tredje kapitel af *Saturn* under parentes-overskriften "(Androgyn ritus)" udfoldes en sjælden litterær nærbeskrivelse af homoseksuelt samleje over tre tætskrevne sider indledt på følgende vis:

"Langsomt vågner erkendelsen op: accept af en kendsgerning er noget helt andet end slap resignation over for den. Pikke afslappes igen efter at været deres ejermænds største pyrd: i ejakulationsøjeblikket. Derpå ligner de ikke sig selv, noget nedhængende, en nedad-gående finger. Der også gør krav på accept. Langsomt indfinder denne sig: accepter også dit område. Elsk også mænd. Find smukke mænd smukke. Ønsk dig en skov af smukke mænds pikke til, udtandseligt og langt op i din høje alderdom, at trænge ind gennem dit vigende, flexible røvhul og massere din prostata indtil din egen pik, den mandlige side af din multiseksuelle natur, uden selv at være blevet berørt af noget som helst, blot står op, udspillet, rank, kæmpestor og langsomt fyldes til randen af sin ladning sæd, der til sidst flyder overdådigt over, ud af sin glinsende kuppels vulkankrater og er længe om at udtømme sig, lige så længe det overhovedet behøves indtil den indtrængende pik har skudt sin ladning af sperma af inden i dig."

Forskellen i måden at tematisere homoseksuelt begær og samleje på skal frem for alt ses i lyset af kulturelle forskelle mellem Eliots og Bjelkes tid. Bjelkes tekst kunne næppe være blevet publiceret i 1920'erne, og et associationsspil som Eliots kunne nemt have taget sig ud som blufærdig udenomssnak i 1970'erne.

Denne forskel i udtryksmåde er med til at fastslå på, hvilken måde *The Waste Land* har karakter af at være forlæg for *Saturn*. Som blandt andre Michail Bachtin har påpeget, er det karakteristisk, at når indflydelsen fra en forfatter på en anden er produktiv, er resultatet ikke imitation eller reproduktion, men en videreudvikling af indflydelsen i en ny sammenhæng og under andre omstændigheder. Udover at realisere indflydelsen fra Eliots digt i en anden genre videreudvikler Bjelke indflydelsen i en anden historisk og kulturel kontekst og ud fra andre forudsætninger. Men ved ikke at skjule indflydelsen kommer romanens videreudvikling af digtets tematiske indhold til også at indikere, at Bjelke opfattede *The Waste Land* som det digt i europæisk litteratur, der måske tydeligst for alvor – og nærmest på trods af sit kodede sprog af reference- og associationsspil og genrepoetiske sammenstød – satte fokus på seksuelle drifter i en tid med industriel modernisering, kulturelt forfald, social uorden og værdimæssig opløsning.

Noter

¹ *Første person ental*: 316 (29), 324 (55), 326 (62), 327 (81), 329 (105), 342 (264). *Trap*: 315 (28), 326 (75). *Oceanisk kys*: 325 (59), 326 (75). Hertil kommer referencen til *Saturn*: 337 (191). Første tal angiver side i noteapparatet, og parentesens angiver siden i handlingsteksten.

² Sætningen lyder således i sin fulde længde: "Sammen med en ældre rimpet absinthdrikkerske (Lipska) med kobberrød garconneparyk, dertil læbestift i samme farve, en lidt klerikalt fashioneret dragt i flere grader snavset aubergine-lilla tyl, isabellafarvet messehagel og en spinkel støvgrå dværgpincher lænket til en af dem (eller er det en abe) kommer en høj ung feminin vietnameser, hvis kraniehår – ligesom Ivan Grozny set fra siden (et skarpt stykke kul mod væggen kalk) – skræner stærkt op fra panden mod den høje bagudliggende isse, hvorfra det ligesom knækker, i en spids

vinkel over en kant, til en stolt lineal lodret nakke, akkurat parallel med en lodret hårlineal af sort lak foran øret fra tindingen."

³ Samme dissektion med udvidet kommentar findes også i Bjelkes skrift "Tilegnet den danske offentlighed", side 14-18

⁴ For god ordens skyld kan jeg understrege, at jeg bevidst har undladt at overdrive den uordnede fremstilling. Mit ærinde er ikke at skabe uorden, men at påpege præmisserne for identifikationen af uorden. Bogstaverne i de tre ord er placeret på papiret, så de danner tre kurver, der kan tage sig ud som et udsnit af et bjerglandskab, om man vil.

⁵ Det bør understreges, at selv hvis vi lod et avanceret computerprogram udregne bogstavernes kombinationsmuligheder, og programmet kom frem til "mælkebøtte einstein karburator", ville det kræve, at vi på forhånd havde en anelse om, at den grafiske fremstilling indeholdt en uordnet gengivelse af en eller anden sætning. At besidde en sådan anelse kaldes i den hermeneutiske tradition for *preajudicium* (latin), *Vorurteil* (tysk) eller *prejudice* (engelsk), som betyder fordom, men som også kan oversættes med forforståelse eller forudanelse for at mindske begrebets negative betydning, samtidig med at man bibeholder dets intuitive dimension. En sådan forforståelse eller forudanelse er altid kontekstbestemt, dvs., at den givne situation eller kontekst, hvori bogstaverne forekommer, hvilket i dette tilfælde f.eks. kunne være en skitzofrens dagbog, fremkalder en formodning om, at bogstaverne er meningsbærende, hvilket så undersøges.

⁶ Min tese om, at *The Waste Land* imiterer den elisabetanske dramaform er ikke kun tekstuel, men også kontekstuel motiveret, dvs. at den bygger på en forforståelse. I al sin enkelhed beror forforståelsen på det forhold, at Eliot i mange af sine litteraturkritiske tekster netop beskæftiger sig med det elisabetanske drama. Hvad angår specielt Shakespeares betydning for Eliot, er den sammenfattet i hans udsagn: "Dante and Shakespeare divide the modern world between them; there is no third." Se Eliot 1972.

⁷ Forlagets præsentation er at finde på bagsiden af førsteudgaven.

Litteratur

Barfoed, Niels: "Et bjergskred af en roman". *Politikken* 21/5 1974

Bjelke, Henrik: *Første person ental*. Fredensborg: Arena, 1968

Bjelke, Henrik: *Trap*. Fredensborg: Arena, 1970

Bjelke, Henrik: *Oceanisk kys*. Odense: Gyldendal, 1971

Bjelke, Henrik: *Saturn*. Viborg: Arena, 1974

Bjelke, Henrik: "Tilegnet den danske offentlighed: Ukontrollerede betragtninger i anledning af den tiltagende agrafi". Viborg: Arena, 1975

Brooks, Cleanth: *Modern Poetry and the Tradition*. University of North Carolina

- Press, 1939
- Brostrøm, Torben: "Et syndflodssagn som ender alt for godt". *Information* 29/5 1974
- Carlsen, John: "Kraftpræstation af Bjelke". *Århus Stiftstidende* 15/3 1974
- Eliot, T. S.: "Dante" (1929). *Selected Essays*. London: Faber and Faber, 1972
- Eliot, T. S.: *The Waste Land: Facsimile Edition*. New York: Harvest, 1974
- Eliot, T. S.: *The Waste Land*. Norton Critical Editions. Michael North (ed.). Los Angeles: Norton, 2000
- Gadamer, Hans-Georg: "Communication and Science". *Faith and Political Philosophy: The Correspondence between Leo Strauss and Eric Voegelin, 1934-1964*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1993
- Hauck, Christina: "Abortion and the Individual Talent". *ELH* 70 (2003), 223-66
- Hawthorn, Jeremy: *Unlocking the Text: Fundamental Issues in Literary Theory*. London: Arnold Publishers, 1987
- Kenner, Hugh: "The Urban Apocalypse". *Eliot in His Time: Essays on the Occasion of the Fiftieth Anniversary of The Waste Land*. Princeton: Princeton University Press, 1973
- Knapp Hay, Eloise: *T. S. Eliot's Negative Way*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982
- Matz, Louis L.: "Origins of Form in *Four Quartets*". *Words in Time: New Essays on Eliot's Four Quartets*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993
- Michelsen, Jimmi: "Bestemt ikke læsernes kæledægge – rundt om Henrik Bjelkes *Saturn*". *Synsvinkler* 11: 27 (2002), 94-103
- Nabokov, Vladimir: *Pale Fire*. New York, 1989
- Skyum-Nielsen, Erik: "Jeg vil gerne være med til at være sådan som mennesket er – *Henrik Bjelke*". *Modsprogets proces. Essays og interview om moderne litteratur*. Viborg: Arena, 1982, 219-34
- Strauss, Leo: *Persecution and the Art of Writing*. Chicago: Glencoe Press, 1959

CV:

Jesper Hede, cand. mag. i italiensk og historie (Roms Universitet og Københavns Universitet) og ph.d. i europastudier og filosofi (Aarhus Universitet og University of Texas at Austin). Post-doc.-stipendiat med et bogprojekt om "Retorikkens væsen i historien", finansieret af Carlsbergfondet, tilknyttet Center for Retorik, Aarhus Universitet. Seneste publikation: "Unity and Difference in Dante's Universal Vision", *Classica et Mediaevalia* 56 (2005). Kommende publikation: "Northern Time Travel in

the Eighteenth Century: European Invention of Nordic Literature”, *Northbound*, Karen Klitgaard Povlsen (ed.), Aarhus Universitetsforlag. Kommende monografi: *Reading Dante: The Pursuit of Meaning*.