

Trykt med støtte fra Statens humanistiske Forskningsråd og Odense Universitet.
Anbefalet til udgivelse af lektor Ole Sauerberg, lektor Astrid Sæther og professor
Mogens Brøndsted.

Indhold

| | |
|--------------------------------------|-----|
| Indledning | 7 |
| Bogens komposition | 21 |
| "Lynmuseet" | 26 |
| "Scardanellj" | 38 |
| "Rosens signatur" | 44 |
| "Cezannes metode" | 46 |
| Opgør med Mallarmé | 65 |
| Ungdomsforfatterskabet | 69 |
| Kronikøren | 84 |
| "Det ubestemte. Studier i præcision" | 90 |
| "Poetens hoved" | 94 |
| "Min hånd 66" | 101 |
| Fra maske til grimasse | 105 |
| "Intethedens grimasser" | 106 |
| "Show" | 113 |
| "Turbo" | 115 |
| "6512" | 122 |
| "Punkter" | 128 |
| "Revolver" | 133 |
| "Gittes monologer" | 143 |
| "Enhjørningens kvababelser" | 147 |
| Poetens andet hoved | 150 |
| "Den 64. frokost i det grønne" | 172 |
| "Havet komplet" | 184 |
| "Æggene i Frankfurt" | 188 |
| Parodien | 191 |
| Sammenfatning | 195 |

© Odense Universitetsforlag 1986
Trykt af Special-Trykkeriet Viborg a-s
Omslagsfoto af Lone Alstrup
Forsidemotivet: En af Erik Nyholms blå sten.

ISBN 87-7492-584-9
ISSN 0078-3331

De behandlede værkers kronologi, genre samt fasetil- hørsforhold

| | |
|-----|--|
| 0 | 1949- Hesten og solen: digte |
| 0 | 1956- Skrift paa vind og vand: digte |
| 1 | 1962- Det ubestemte. Studier i præcision: prosa- stykker |
| 1 | 1963- Poetens hoved: digte |
| 1 | 1964- Provinser: digte |
| 1 | 1966- Min hånd 66-digte |
| 2 | 1966- Show: prosastykker/ digte |
| 1 | 1967- Cézannes metode: teori |
| 2 | 1968- Turbo: prosadigt |
| 2 | 1969- 6512: roman |
| 2 | 1971- Punkter: prosastykker/digte |
| 2 | 1972- Intethedens grimasser/teori |
| 2 | 1974- Volumen: collage af tekst og fotografi |
| 2/3 | 1977- Revolver. Praksis 1: digte |
| 1/2 | 1978- Groteskens område. Praksis 2: digte |
| 3 | 1979- Den 64. frokost i det grønne: prosastykker |
| 2 | 1979- Enhjørningens kvabbabelser: radiodigte |
| 3 | 1979- Smerteskolens og andre digte: digte |
| 2 | 1981- Gitte monologer (1. udg.): radiodigte |
| 3 | 1982- Lynmuseet og andre blindgyder. Praksis 4: fortællinger, Kerplens, Rosens signatur, Æggene i Frankfurt, Lynmuseet, Scardanelli, Havet komplet, Den gentagne forbrydelse. |
| 3 | 1983- Nuet druknet i latter. Praksis 5.: teori/"por- trætter". |

INDLEDNING

At skrive om Per Højholts forfatterskab, at fortælle om det, at diskutere det - er det samme som at føre læseren ind i en bestemt modernismes tankegang og oplevelsesform. Denne modernisme er ikke orienteret efter, fortæller ikke om personlige begivenheder og dertil knyttede stemninger. Den foregiver ikke at fortælle virkelige historier, tværtimod rider den sandheden, indtil den næsten styrter.

Og hvad er da så sandheden? Det er kroppens, sansningens sandhed, dvs. hvad et almindeligt menneske kommer ud for uden at disse oplevelser kan sammentænkes i noget som helst system. Mange vil sikkert kalde denne sandhed sort, ulykkelig, tragisk, nihilistisk m.m., det er jo ikke mange, der udholder at blive henvist til deres almindelighed, hellere ønsker man sig sat i forbindelse med fortællinger, der kan perspektivere og gøre ens liv betydningsfuldt, dvs. tilskrive det betydning.

Men der kan også være en sikkerhed i kroppens, sansningens sandhed, som måske kan være en tilfredsstillelse. Her er det umuligt at komme længere ned. Man kan bunde.

Har man - som jeg - gennem 15 år med vekslende intensitet beskæftiget sig med Højholts forfatterskab, er man også i sine synsmåder blevet påvirket af det, således at det kan være svært at huske, hvori ens modstand bestod, dengang man begyndte. Ikke desto mindre er det uomgængelig nødvendigt at huske den, fordi den modstand for denne bogs læser måske udgør startpunkt for en læsning af forfatterskabet og derfor det niveau, der må argumenteres og fortæles i forhold

På denne måde får digtet fortalt om den modernistiske kunsts fællesskabsvision. Den er en vej til en viden "-den viden til alle som ingen havde alene før da". I fraværet af en dødelig må modernisten opleve den, heller ikke alene, men i forhold til materialet, sproget. Derfor måtte Brancusi nævnes i digtet - men der kunne lige så godt have stået Mallarmé, Cézanne, Duchamp, Borges. Materialet er et erstatningsfællesskab af de uundværlige.

De gamle skilte i sproget skal overskrides. Det er Per Højholts uhyre moderne troværdighed, at han alvorligt og stadigt overskridet også sine egne digtes gamle skilte. Poetens andet hoved véd, at digtet har udviklet sig til en kirke, kun ansigt til ansigt. Restens ansigt mangler.

DEN 64. FROKOST I DET GRØNNE

Ved bogens fremkomst kaldte Erik A. Nielsen den i radioen "vild", og mente sikkert hermed, at den prøver at komme bag om selve vores bevidstheds grundstørrelser i sit forsøg på at udforske 1) hvad et jeg er, og 2) hvori dets grænse til dyret består. Et slags: Hvad er det jeg ikke er, - og hvad er der gået tabt, ved at jeg ikke kan blive det?

Bogen er opbygget af tre dele: 63 stykker kortprosa med overskriften i fortsat nummerering kaldet "Frokost i det grønne"; Et essay om Manets billede "Frokosten i det grønne", samt Per Aage Brandts essay om samme.

Hvad er nu en "frokost i det grønne", siden det kan blive en typebetegnelse for et stykke prosa - ja i Per Højholts

essay om billedet der er optrykt i sort-hvid reproduktion mindst ti gange i bogen står der:

Kunst er og bliver naturens modsætning, kunstig, tilvejebragt, men det borgerlige etablissement, som i naturen svaler sin overophedede misforståelse, og som på Manets tid nu lagde personale, interesse og økonomi bag kunsten, krævede at blive udfriet af sin forladthed, at komme tilbage eller i det mindste at glemme. Derved er kunsten for det betrængte borgerskab blevet rekreation, en frokost i det grønne (m.u.)

Bogen kunne altså lige så godt hedde 64 kunststykker til rekreation, men læseren vil hurtigt finde ud af, at det ville være en blodig ironi. Læseren bliver aldeles ikke udfriet af sin forladthed, vedkommende bliver snarere tvunget dybere ud i en større.

Tager vi betydningen fra digtet "Frokosten i det grønne" fra "Revolver", som det sekund, hvor sekundet indstiftes dvs. bemærkes, holdes osv., og lægger til ovenstående citat, så tror jeg man vil se, at titlen f.eks. den 25. Frokost i det grønne, - er det 25. indstiftede beskrevne sekund, der som sproglig tekst meget mod sin vilje, men i kraft af den værksammenhæng det befinder sig i, kommer til at fungere som kunst for borgerskabet - en slags naturlighed hos forfatteren, som det dyrker.

Når bogen så hedder "Den 64. Frokost i det grønne" og selv kun indeholder 63 stykker, så ligger der heri den finthe, at den selv som værk i sin helhed er den 64. og at forfatteren altså også er en del af dette borgerskabets kunstinstitution, somhan ikke kan overskride.

"Overskride" er et meget hyppigt anvendt ord i bogen og som sådan et udtryk for dens vilde metode. Ordet betyder: kritisk at forlade. Men for at forlade må der etableres en viden om situationen, om dens iboende mangel, dens misforhold. Det er netop, hvad citatet af Georges Bataille foran i bogen handler om. Der tales her om forskellen mellem menneske og dyr i forbindelse med det at spise:

Der er en forskydning, et misforhold, mellem det at spise og det at tilberede. Det er dette, der adskiller dyr og mennesker. Dyret spiser umiddelbart (...) dyret udsætter intet og kan principielt intet udsætte til senere.

Udsættelsen, tilbredeisen er derimod menneskets forrang eller begrænsning. Ønsker man nu, som bogen vil det, at etablere en opmærksomhed over for det dyr mennesket også er, som en del af det noget, der ikke er af sprog, for hele tiden at fastholde sproget i dets produktive begrænsning bundet til at formulere, pege på denne kløft mellem eksistens og sprog - ja, så er det klart at man må søge at drive sig selv i retning af dyret - vel at mærke ikke taget i den driftmetaforiske betydning, men f.eks. som her en hund.

Men hvorfor nu søge dette dyr i os selv? Fordi det uden "udsættelsen" kan siges at leve i øjeblikket, at være i tiden, at det er samtidigt. Intet menneske med sprog kan blive det, for formuleringen af en handling står jo også i en forskel til selve handlingen, som i nogen forhold kan kaldes "udsættelse". Dyret kan ikke indordne det ene øjeblik under det andet, hedder det også i mottoet, dyret er i fundamental grad

samtidigt.

Ønsket om at være samtidig ligger også bag overskridelsesbegrebet, for det er for at følge tiden, at indhente den så vidt muligt, at udlevede fordomme og anskuelser skal tilbagerisne bevægelse optager tidens fremfærd i sig.

En sådan bevægelse tager sig let nok ud, det drejer sig bare om at opgive gamle synsmåder og dermed færdig. Men sådan finder en overskridelse ikke sted. Den kræver for at komme i stand en stadig opsummerende refleksion over det forløb som allerede haves, og en forsøgsvis udstykning af næste synspunkt, og da dette endnu ikke er indtaget, er det et kast ud i det blinde:

Man kan måske ikke tvinge sig selv over i andre spor end dem der forlænger de allerede satte, (...) Men efter en tid kan man, fra sin refleksions sted (1), og med det hvorned man går imod den (...) lægge sig forud (2), så at sige, holde sig frem og udnytte den derved frembragte "kunstige" forsinkelse til et strategisk projekt, man kunne kalde "Overgangene". (...) En sådan nødvendig strategi, betyder at hvad man danner af spor altid dannes i forsinkelse i forhold til det spor, som allerede er tænkt frem, men som først sættes med det forsinkedes ankomst (3). (s. 48)

(2) kast fremad

tid

(1)

~~~~~ (3)

skriften indhentende

(model og numre  
er mine)

"Overgangene" er overskridelsen som handling, at gå over (2), og i (3) har overskridelsen fundet sted og er stivnet til spor. Afstanden mellem kastet fremad og den stadig sig nærmende skrift kaldes "forsinkelsen" og den er til stede som afstanden mellem intenderet sprog, og skrevet sprog. Tror man på en umiddelbar væren i skriften mister man muligheden for at overskride sin egen bevidsthed, som da blot reproducerende **gentager** sig selv.

Men hvorfor dette had til gentagelsen? Igen fordi tiden principielt forløber og **ikke** gentager sig.

Efter disse bemærkninger om "overskridelsen" kan vi nu vendes os til forholdet mellem bogens forløb og Manets billede. På dette er der fire personer, to mænd og to kvinder. På lignende måde er bogen bygget over fire spor, her kaldet ABCD, der i teksten fremstår indbyrdes forviklet i hinanden.

Visse sproglige træk adskiller de enkelte spor, som i nogle tilfælde kan være svært opfattede. F.eks. er C-sporret en trediepersons beretning om en mand der laver et sår på sig selv. A-sporret og B-sporret er jegberetninger og D-sporret nogle ambulancefolks beretninger fra deres arbejde med at bringe forulykkede til hospitalet. A- og B-sporenes beretninger adskiller sig fra hinanden ved, at de fleste A-optegnelser indledes med "igen", medens B-sporret har en historie, der gør dem lette at udskille.

Fra den essayistiske behandling af Manets billede som, trykt i kursiv, efterhånden skyder sig opad på siden, kan man også slutte sig til at A- og B-sporene skal dække de to mænd på billedet, medens C-sporret må være den nøgne kvinde i forgrunden og D-sporret den badende kvinde i baggrunden.

De to mænd er på billedet karakteriseret ved at den ene ser ud af det men ikke på tilskueren, og den anden med en "demonstrativ gestus mod sin kønsfælle" peger på de to kvinder. Forholdet mellem A- og B-sporene har tilsyneladende at gøre med denne relation i billedet. I hvert fald handler A-sporret om en jeg-person, der forsøger at blive et dyr ved som en hund at lave en lort på gulvet, for at overskride det manglende forhold til kroppens lugte.

B-sporret fortæller om en person der arbejder på at trænge en andens efterladenskaber ud af det værelse, han er ved at flytte ind i. Men i stedet for at starte fortolkningen i disse spor var det måske klogt at begynde med D-sporret som i essayet kaldes perspektivets punkt i maleriet, kompositionens "faste" punkt.

D-sporret udgøres af ambulancefolkens beretning om deres daglige arbejde, dvs. den viden om samfundet som de opsamler gennem alle de syge og forulykkede, de dagligt transporterer til hospitalet. De går ind for gennemsigtige ambulancer, så folk kunne opdage, hvor udbredt det, de tror er deres egne problemer, i virkeligheden er:

Når man har været med til at hente de første ti (selvmordere) begynder man at tænke, og hvis vi lagde vores viden sammen. (...) Folk aner ikke hvad der sker (...) man skulle på en måde have ambulancer af plexiglas (...) De der kommer ud for det, tror det kun der dem. (s. 58) (M.p.)

Uigennemsigtheden i samfundet bringer altså mennesker på afstand af deres fælles kropslige betingelser, fordi de kun kender deres egen skadede krop og ikke de andres. Samfund

er med andre ord nok samvær, men på afstandens betingelser.

Et lignende forhold baseret på afstand har vi til vores egen krop. C-sporet er en person, der føler et sår bryde igennem fra det indre i kroppen til huden. Han piller hul for at det kan komme ud. Men det er kun "blod og sager" der kommer ud og ikke "at jeg er bange". Bevidstheden er ikke knyttet til kroppen, man kan ikke lukke den ud gennem huden. C-personen skriver på sedler "Jeg vil gerne dø rask", med andre ord, at han selv i døden gerne vil føle sig fri af sin krop.

Kroppens produkter som sved og lort er som sagt emnet for A-sporet, hvor der gøres et forsøg på at overskride den afstand, der er opbygget af uigennemsigtheden og klinisk omgang med dem. Lorten er den "kemiske broder", "tvillingen" som stødes ud, broder til bevidsthedens afføring: skriften. A-personen laver lorten for at få hundens afstandsløse forhold til egen lugt og krop, men finder ud af, at overskridelsen ikke virker, da omverdenen ikke betragter lorten som hans, selv hvis han kom med den på en fejespån. Den vil aldrig blive afløst som et forsøg på at blive et dyr, dvs. blive et objekt for omverdenen. Hunde kan lugte sig selv som objekt i verden, mennesket kan ikke lugte sig selv som objekt, men nok de andre mennesker som objekter, - selv er det spærret inde i sin subjektivitet. Det er for mennesket ikke muligt at blive ét med den udskilte genstand, blive objektets subjekt, lorten vil i hans hoved forblive knyttet til hans subjekt "den er min, kun min, min" (s. 46). Dette er især en mandlig begrænsning hævder bogen, idet kvinder gennem deres fødsel af et barn netop en kort stund oplever at få

rykket subjektet uden for sig som objekt. Tankegangen bag lorten er da, at den er det nærmeste mænd kommer på at opleve noget af sig selv som objekt: "Fulde af madrester håndhæver de (mændene) en afstand til naturen kvinden aldrig indhenter: hun vil altid være den blødding, den fødsel bagud, manden i sin blindgyde imiterer" (s. 71).

Mandens bevidsthed er således, hævdes det, en efterligning af et kropsforhold kvinden er født ind i. Efterligningen sætter imidlertid altid forskellen mellem objektet selv og så det sprog der efterligner det. Skriften er derfor det altid mislykkede forsøg på at producere en del af subjektet ud som objekt. Skriften, lorten, kunsten bliver en erstatning for egen krop, for egen natur.

Sproget er derfor det, der principielt skaber uigennemsigtheden i samfundet, fordi det ligesom lorten ikke regnes med til producenten, undtagen af producenten selv, og kroppen regnes da heller ikke som bevidsthedens betingelse. Når Cézanne i essayet roses for at have erkendt modsætningen mellem bevidsthed og krop som natur, så ligger det helt i forlængelse af Højholts egen hensigt med bogen, at præcisere det sproglige menneskes vilkår, hvis eneste mulighed for overskridelse er projektet "Overgangene". I sprog kan vi ikke nærme os den kropsverden, der eksisterer utalelig for sproget. Vi kan desværre kun overskride sprogligt.

Når nogle mennesker derfor kan hævde at de indbefatter kroppen i deres bevidsthed, så må det hænge sammen med, at de fra deres bevidsthed bestemmer kroppens tale, tolker dens særlige sprog ind i deres sprog - medens radikaliteten i Højholts forståelse er langt mere primitiv: natur og krop

taler ikke til bevidstheden, fungerer så at sige uafhængigt af den og set i forhold til deres forløben og fungeren i tid er bevidstheden en blindgyde, en afstand, en forskel, som på én gang er menneskets forrang og dets plage. Vi kan altid kun efterligne denne natur og krop i omtale, aldrig være den, altid kun pege hen over aftanden til den (jvf. lakunerne i "Scardanello"). Sproget er ikke krop, kun en imitation, kunst er kunstig - natur og krop kan vi ikke tale, kun være i - og kunsten kan da heller ikke tale nogen som helst natur ind i den hungrende læser. På den anden side oplever vi i sproget den udsættelse, forskel til den ikke-spoglige verden som retter vores længsler mod den. Hvem taler ikke varmt om det umiddelbare liv?

D-sporets ambulancefolk ved noget om de sproglige forventninger, kroppene går i stykker på ikke at kunne leve op til, og som netop fordi de ikke kan se hinanden, ikke kan væbne sig imod. Selvmordet som en særlig sproglindgyde. (jvf. Ildens teater: Hvor det mimiske teater (bevidstheden) og virkeligheden kan blandes sammen i "en jackpot af fordoblinger" som stykket om BMT skal forhindre. I endnu en parentes skal det bemærkes, at meget i Per Højholts sprogtænkning er en slags oprustning mod det sproget kan bringe os til at gøre!) Længslen efter den umiddelbare verden at blive hund er skabt af vores puds- og poler-samfund.

Den der står og kigger ud af sit vindue må indrømme at han lider af hjemlængsel, længslen efter at blive hund igen (...). Jo fjernere vi kommer fra naturen, des flere hunde slipper der løs imellem os. Vi jages ud fra vores intimeste steder, i vores badeværelser og wc'er er alt blankt og glat og rent og vand og

sæbe og rensedmidler - alt sammen for at vi skal glemme vores lort, og så er det vi stiller os hen til vinduet og ikke ved hvorfor, så er det vi hænger gardiner op og dyrker potteplanter og lukker persi-enner: det store hundehoved, der kigger ind med sine sørgmodige øjne (29).

Lorten som projekt er derfor forsøget på at overskride denne længsel, at finde hjem.

I essaysamlingen "Praksis 5. Nu et druknet i latter" i teksterne "Det udtalte billede", "Hamilton Fish" og "Genital og abdominal selvkirugi" har Per Højholt bearbejdet temaet "dyret i mennesket". Det første er en tolkning af Arne Haugen Sørensens billede, der forestiller et dyr, der bider en flygtende dame i en skov. Heri skriver han:

Og dyret lur på os i de ydre kratbevoksninger, er fuldt af kærlighed, ikke til os, men til det dyr vi lægger krop til, det indre dyr vi uafbrudt danner og benægter, og det er denne parring, disse to dyrs omstændelige samleje, der er bidet. (...) Dyret opsøger i os sin partner, sin modpart sin tvilling, som vi sanseløse af skræk igen og igen lægger krop til fødslen af. (34)

Skrækken er den revne i bevidstheden, hvorigenem vi rejstrerer dyret i os, kroppen og dens uaccepterede hemmelige liv. Ved at blive som en hund var det altså meningen at overskride skrækken og kontakte primitiviteten, begærets verden, hvor vi som dyr ønsker at indtage det attråede som mad eller at destruere det gennem bid. For vi er jo som kroppe ikke kun forfulgte, men også forfølgere.

"Kunst er at udsondre sådanne dyr i sit indre, at de

raserer vores skove og med lyst kaster sig over os, deres ophav, bedst som vi gysende inspicerer skadens omfang" (33) - og i fortsættelse af denne holdning er de to sidste af de ovenfor nævnte essays placeret som "litterære readymades" med en hentydning til Marcel Duchamps kunstneriske praksis med f.eks. at udstille en signeret sneskovl. Dyret i det første er en pervers barnemorder, der også torterer sig selv, mens det i det andet er en ung mand, der opererer sig selv for at komme af med sin overhåndtagende sexuelle trang. Begge historier er virkelige, men gennemskrevet og placeret i bogen som en slags beviser på, at talen om dyr, mad, sår osv. i "Den 64. frokost" bestemt ikke er gal mands værk, men snarere en forstørret dimension af det uaccepterede normale.

I forhold til disse beretninger er lorten på gulvet nærmest et velsignet pædagogisk forsøg på at undgå sådanne extreme tilstande, som den stadig voksende afstand til kroppen kan blive til. Alligevel er lorten fremmed og dens fremmedhed for bevidstheden har jo også at gøre med samfundets vedtagne syn på den, samfundets norm for lort. Samfundets normer overtrædes kun i en omverden, privat overtræden har ingen effekt, og da det er jegets tanke, at hans skideri samtidig skulle bringe ham i nærmere kontakt med andre mennesker, mislykkes hans forsøg på to fundamentale måder. Han kan ikke bevise at lorten er hans, når handlingen er afsluttet, og han kan ikke sikre sig at den bliver forstået rigtigt, for det er omverdenen der afgør, hvad den betyder. Lorten skidt i enrum er ikke et sprog, og da samfund er konstitueret på sprog, fungerer kun sproglige overskridelser.

Samfundene ansætter professionelle overskridere, digtere,

der stedfortrædende for andre mennesker udsætter sig for den tortur at jage sig selv ud af gamle standpunkter, synspunkter og "bopæle".

Det er som nogen kan bruge mig til at trække vejret med, det er det jeg prøver at komme væk fra (s. 21).

Det er præcis hvad B-sporet handler om, hvor et jeg forsøger at rydde sin tidligere eksistens ud af det værelse han skal bebo:

Jeg gør sådan: ganske langsomt for at ikke nogen skal opdage det udskifter jeg hans (mine) ting og vaner med nogen andre som jeg ikke har noget imod men som ikke er "mine" (27). Jeg må ind i et mønster som ikke er nogens. Min plan er at drive ham ud centimeter for centimeter (s. 23).

"Den 64. Frokost i det grønne" er bogen, der efter den opsummerende "Groteskens område" igen forsøger at overskride det faste billede af jeget som forfatter, trivien med den særlige stil Per Højholt. Var forfatterskabet før denne bog karakteriseret ved en skjult hjemlængsel mod intetheden, mod kroppens umiddelbare verden, så forsøges det i denne bog at realisere denne længsel, men det indses, at sproget stiller sig i vejen. Handlingen skal troes af et omgivende samfund og dertil kræves sprogets omtale, tolkning, for at hæve lorten fra den ting den er, til den overskridende handling den skulle være. Som sproglige væsner er vi henviste til de overskridelser vi kan lave i forholdet mellem bevidsthed og skrift/tale-"overgangene" kaldes de her - senere hedder de blindgyder eller fortællinger.



Mislykkes forsøget på at følge hjemlængselen til hundens verden, står der dog 63 stykker prosa, 63 stykker udsættelse og tilberedning, 63 stykker menneskeværk, der peger længselsfuldt alligevel. At leve i blindgyderne er en slags kunstig suspension af længslen, vil jeg hævde. Primitiviteten kan ikke længere kontaktes direkte, er ikke til stede længere som forudsat værdi, men transformeret op f.eks. i den animalske latter. Kostumet er blevet klædedragten og tolker **ikke** længere paradoksalt eksistensen. Dette hænger selvfølgelig også sammen med overgangen til prosa og fortællinger. Hvor digtene, selv monologerne stod i et eller andet tolkende forhold til jeget, spiller prosaen på et menneskerum, hvor eksistensen forstås som en relation mellem **forskellige** sprog og ikke som i lyrikken mellem ét sprog og det sprogløse. Der er altid allerede sprog, som det blev fortalt i "Rosens signatur", eller som det siges i essayet "Det udtalte billede":

Virkeligheden lyver ikke, siger man så. Nej den kan kun tale sandhed, det er **dens** afmagt, for den er jo ikke ene på markedet, så sandt som vi også er der, med vores forestilling, vores sølle 5 sanser, følelser, drømme angster osv. (38) "Praksis 5".

#### HAVET KOMPLET

Historien fra "Lynmuseet og andre blindgyder" presser sig tematisk på her. For mere end noget handler den om jegets status i en historie, om det forræderi der begås mod det overpersonlige i fortællinger, når jegets hensigter forsøger at

sætte sig igennem.

Men der er lang vej før man kan indse, at dette tema er til stede i "Havet komplet". Allerefter introducerer historien forestillingen om omtalen af havet som et særligt regelmæssigt abstraktum. Når det materialiserer sig på havet får ulykkelige følger for skibe, der er byggede til havets virkelighed, der er alt andet end regelmæssigt, lige lange bølger og sådan. Men taler vi om havet, optager det i vores omtale, forandrer vi denne uregelmæssighed til en frygtelig ensdannethed, havet som **magt** i tilværelsen som f.eks. ved springflod, hvor det sprænger diger. Sådan er vi associativt ankommet til Sønderjylland og de forskellige stormfloder, der forekommer ned gennem historien, og ikke mindst til Brorsons pietisme, og hans kunstfærdige rimslængede salmer, som fortællingen knytter sammen med kniplepigernes prik-mønstre til at kniple efter. Blandt disse kniplepiger og deres karle afholdes 1841, d. 22/2 et lille afslutningsmøde på vintersasonens gøremål, hvor der fortælles historier, og Morten fra Karen Blixen "Et Familielskab i Helsingør" dukker op og fortæller "Sorg-agre"-historien, som om **han** var sønnen, moderen skar marken af for; men så går det også galt, når historien om konen på mejerarbejdet i marken således efter hele sin litterære anvendelse vender tilbage til folket, hvoraf den opstod for længe siden:

De små kniplersker havde hektiske kinder da han tav og deres gæster så ikke til hverandre. Han havde løjet. Det var meget længere siden. Han havde ladet sig lokke af historien, den havde narret ham, og nu blev den ikke anderledes. Over ham ville vreden hagle og sne, for kniplingen kan sove en tid, men den kan aldrig dø. (s. 64) "Praksis 4".