

PETER ALLINGHAM

PAUL AUSTER

IN THE COUNTRY OF LAST THINGS OG NEW YORK

[...] De har en gejstlig fyrste, som hedder Sol, og som i vort sprog kaldes Metafysiker; han er deres åndelige og verdslige overhoved, og alle beslutninger tages i sidste ende af ham (Campanella 1602:53).

First things

En af de bybøger, jeg sætter pris på, er den amerikanske forfatter Paul Austers lille roman *In the Country of Last Things* fra 1987. Romanen står som nummer to i forfatterskabet efter det internationale gennembrud med romantrilogien *The New York Trilogy*. Den udkom også i 1987, men trilogiens første roman *City of Glass* udkom allerede i 1985 og de to næste, *Ghosts* og *The Locked Room*, forelå i 1986.

In the Country of Last Things må karakteriseres som en dystopi eller en skrækutopi, dvs. en negativ udgave af utopien. „Utopi“ har siden Thomas Mores roman fra 1516 *Utopia* været betegnelsen for genren af litterære værker, der leverer fantaserede udkast til perfekte samfund. *In the Country of Last Things* præsenterer altså et fantaseret negativt udkast – i dette tilfælde en apokalyptisk vision – om en by og et samfund. Inspirationen kommer blandt andet fra Nathaniel Hawthorne, der citeres i en foranstillet vignet i bogen.

Not a great while ago, passing through the gate of dreams, I visited that region of the earth in which lies the famous City of Destruction.

Som forfatter anses Paul Auster ikke for at være let, selv om det næppe volder store problemer at læse hans lette prosa. Som 80'er-postmodernist blev og bliver han til stadighed anset for at indgå i den litterære dekonstruktive bølge. Denne bølge blev i 1960'erne sat i gang af den franske filosof og grammatolog Jacques Derrida, der som bekendt gjorde op med den vestlige metafysiske tegntænkning, formuleret i blandt andet lingvisten Ferdinand de Saussures semiologi, og med det vesterlandske logocentriske og etnocentristiske verdensbillede.

Det må siges, at Paul Auster viderefører og udfolder denne bestræbelse i sine romaner. Men det sker med særlig vægt på den litterære inddragelse af spørgsmålet om identitet og eksistens for såvel fortalte karakterer som for skribent og læser. For læseren

kunne læsningen af en del af hans romaner sammenlignes med det at løfte dækslet til en kabelbrønd og kigge ned i den. Der er ledninger i mange retninger, og man kan ikke se, hvor de kommer fra, hvor de fører hen, og hvad de forbinder. Hvis man vil have overblik over netværket, må man møjsommeligt følge kabler og rør – et ad gangen. Det er den fornemmelse, jeg har, når jeg læser Auster: Hver roman repræsenterer en sådan kabelbrønd, og efterhånden som man kigger ned i de forskellige brønde, får man ideer om forbindelser og kommer på sporet af forskellige mulige sammenhænge. I det følgende vil jeg tage konsekvensen af denne strukturerende metafor og bruge den bogstaveligt, for det er ikke muligt at behandle én roman i forfatterskabet uden at inddrage andre.

Første dæksel

Løfter man „dækslet“ til *In the Country of Last Things* og kigger ned, er det første, man møder, en stemme, der siger: „These are the last things, she wrote“ (Auster 19987:1).¹ Efter et par linjer bliver man klar over, at stemmen tilhører den fortæller, der træder frem i inquitet „she wrote“. Denne fortæller, som man aldrig i romanen får identificeret, gengiver eller udgiver en tekst. I denne tekst beretter et jeg i en trængt situation, inden noget afgørende skal ske, om, hvordan det er kommet så vidt. „... I doubt that there will be time. It is all happening too fast now, and I cannot keep up“ (op.cit.:1). Denne beretning fylder bogen. Den berettende er Anna Blume. På sidste side siger hun: „This is Anna Blume, your old friend from another world“ (op.cit.:188). Anna Blumes ven – det „you“, hun henvender sig til – er altså modtageren af beretningen, men spørgsmålet er, om denne ven også er udgiveren af beretningen.

Det bliver vi først lidt klogere på – eller gør vi – når vi løfter „dækslet“ til den næste roman *Moon Palace* fra 1989. I begyndelsen af denne roman hører vi om hovedpersonen Marco Stanley Foggs problemer anno 1969 med at overleve og skabe sig en tilværelse i New York. På et tidspunkt, hvor han gemmer sig og lever i Central Park i New York, fordi han har brugt sine penge og for at undgå at blive indkaldt til Vietnamkrigen, kolliderer han af sult. Han reddes imidlertid af en person ved navn David Zimmer, hos hvem han efterfølgende bor, mens han kommer til kræfter. Side 88 i romanen er der en beskrivelse af Zimmers udseende og meritter som litteraturstuderende ved Columbia Universitet i New York. Der står om ham:

He had been in love with the same person for the past two or three years, a girl by the name of Anna Bloom or Blume. I was never sure of the spelling. She had grown up across the street from Zimmer in the New Jersey suburbs and had been in the same class as his sister, which meant that she was a couple of years younger, than he was. I had met her only once or twice, a diminutive, dark-haired girl with a pretty face and a bristling, animated personality, and had suspected that she was probably a bit too much for Zimmers studious nature to handle. Earlier in the summer, she had suddenly taken off to join her older brother, William, who worked as a journalist in some foreign country, and since then Zimmer had not received a word from her – not a letter, not a postcard, nothing. As the weeks went by, he grew more and more desperate over this silence. Every day began with the same ritual of going downstairs to check the mailbox (Auster 1989:88-9).

Først 88 sider ind i Austers næste roman får man i forbifarten et hint om, hvem modtageren af Anna Blumes beretning i romanen før nok er, nemlig en biperson i *Moon Palace* ved navn Zimmer.

David Zimmer – eller en person med dette navn – dukker atter op som fortællende jeg i Austers roman *The Book of Illusions* (2003). Zimmer, der er litteraturprofessor med forbindelser til Columbia Universitetet, lever tilbagetrukket i en hytte i Vermont efter at have mistet kone (Helen) og børn i en flyulykke. Gennem en ven får han til opgave at oversætte Chateaubriands *Mémoires d'outre-tombe* til engelsk, men vikles ind i en sag om en afdød amerikansk stumfilmskuespiller.

Men om det er den samme Zimmer, vi møder, det kan vi ikke være ganske sikre på.

Imidlertid kendetegner netop denne komposition Austers komplekse – man fristes til at bruge betegnelsen – net-værk. Det enkelte værk trækker strategisk på diskursive forudsætninger såvel uden for som inden for nettet. I nærværende roman synes de eksterne forlæg at strække sig fra antikke græske myter om dødsriget Hades og om Orpheus og Euridyke til værker fra middelalderen og renæssancen i den utopiske genre, herunder Thomas Mores *Utopia* (1516) og Tommaso Campanellas *La città del Sole* (Solstaden) (1602). Men også træk fra fantastiske og gotiske værker som fx Lewis Carrolls *Alice in Wonderland* (1865) eller Charles Dickens' *A Tale of Two Cities* (1859) er med i vævet, og det er nok også Poe, Kafka, Orwell, Huxley og mange andre.

Men det er værd at huske og nævne, at der er mange lag i Paul Austers spil med intertekstualitet og litterære diskurser. Et markant og afgørende eksempel findes i romanen *City of Glass*. I denne roman interesserer hovedpersonen, den mislykkede forfatter Daniel Quinn, sig for romanfiguren Don Quixote, som han også deler initialer med. Det viser sig igennem romanen, at Daniel Quinn ligesom Don Quixote heller ikke kan finde rundt i tegn og betydning. Herved bliver så at sige hele den moderne vesterske litterære diskurs om farerne ved det indbildte, det romanske, ved fiktionen inddraget i Austers værk. Mange mener, at denne diskurs begynder med Cervantes roman fra 1605.

Men dette inter- og intratekstuelle væv synes ikke i første omgang konstrueret ud fra et overordnet fikspunkt, der skal realisere et forudbestemt budskab. Tværtimod, selve skriften eller det, der foregår i og omkring den, synes at være det centrale. Det afgørende er skriften som bevægelse, skriften, der bevæger sig på langs og på tværs af litterære, politiske og filosofiske diskurser. Herved får for det første de skriftsatte monterer ord for ord karakter af vandring eller gang, skridt for skridt, og for det andet træder de diskursive formationer, der traverseres og passeres, frem som konstruktioner, modeller, som „bygninger“ eller som byer. De ses mod den baggrund af intethed, tomhed eller død, der som „blank“ overalt i Austers net-værk opererer som en negativ dynamik bag repræsentationerne, som en drivkraft, der udstiller skriftens, tegnenes og menneskenes uendelige og forgæves kamp i tilfældighedernes spil for og om mening.

Som sagt spiller egennavne en central rolle i denne kamp. Egennavne er sårbare mål for dekonstruktion, da de som indeksikalske tegn deltager i det, de henviser til. Mest velkendt er vel Austers dekonstruktive finte fra gennembrudsromanen *City of Glass*, hvor forfatteren Daniel Quinn efter en række fejlopkald på sin telefon til en detektiv ved navn Paul Auster (!) beslutter at påtage sig dette navn samt den identitet og sag, der følger med. Efterfølgende bliver Quinn indrulleret i en detektivopgave, hvor han skal overvåge en person. Men det er ikke sagen, der trevles op, det gør derimod

Quinn. Hans identitet og eksistens går langsomt i spåner. Hvordan det ender med ham, får vi ikke at vide. Man må nøjes med tøvende at gisne, fx hvor Anna i *In the Country of Last Things* en dag i den sammenskriddende by tilfældigt finder et pas på en person med navnet Quinn (op.cit.:36). Som antydning er Quinns problem blandt andet, at han er en dårlig detektiv. Som anført kan han som en anden Don Quixote, der tog vindmøller for banditter, barberskåle for hjelme mm., ikke skelne tegn fra, hvad der ikke er tegn, intention fra vilkårlig adfærd osv.

Men dette skred i identitet gælder ikke blot for den fortalte person Quinn. Den involverer også forfatteren eller forfatternavnet, der jo i kraft af Quinns Paul Auster-simulation er ned-skrevet i fiktionen. Det stiller potentielt reelle personer som forfattere og læsere lige med fortalte personer, med den indsigt til følge, at vi måske alle sammen er ned-skrevne, fortalte, og at vi har problemer med tegnene og vores identitet. Vores identiteter befinder sig tilsyneladende et eller andet sted på „ledningsnettet“ mellem to eller flere kabelbrønde. Hvad med fx navnet Marco Stanley Fogg. Det navn lyder berejst. Eller hvad med Anna Blume, der beretter dagbogsagtigt per brev (op.cit.:79) fra en anden verden, hvorfra hun ikke kan undslippe? Hvem sagde Anne Frank? Eller hvem sagde Paul Auster, der befinder sig et eller andet sted i skrifthierarkiet mellem fortalt og fortællende?

Set på denne måde synes det grundlæggende tema i Austers fiktioner at være knyttet til spørgsmålet om beskaffenheden af eksistentielle grundkomponenter som identitet, tegn, skrift, fortælling og model. De underkastes gennem romanerne „analyse“ – ja, særligt romanen *In the Country of Last Things* er med og uden ordspil på hovedpersonens navn en an(n)a-lyse, en „op-løsning“ i den omtalte dekonstruktive form, fx gennem fremstillingen af en by og dens beboere, hvor alle konstruktive livsprocesser synes vendt til deres modsætning, til dødsprocesser, hvor det samfundsmæssige korpus dekomponeres og falder fra hinanden, dog uden at gå til grunde.

The City

Anna Blumes historie er kort den, som vi allerede ved fra Marcos Stanley Fogs sidebemærkning, at hun rejser ud for at lede efter sin journalistbror William i et land „across the ocean“, hvortil han er blevet sendt af sin avis for at rapportere hjem om nogle problemer. Da ingen ni måneder efter Williams afrejse har hørt fra ham, beslutter Anna sig for at rejse efter ham og finde ham. Williams redaktør advarer forgæves Anna mod at rejse. Han forsyner hende med billedet af en kontaktperson ved navn Samuel Farr, der også er taget af sted. Han kan muligvis hjælpe Anna på sporet af den forsvundne William.

Den by, Anna kommer til, har ikke noget navn. Ud fra de spredte bemærkninger kan vi stykke en rudimentær topografi sammen. Den har ni census zones, der er ørken omkring den, undtagen hvor den ligger ud til havet, men der er også nogle landbrugs- og mineområder mod vest og mod nord. I byen er næsten alle civile institutioner og organisationer fraværende. Bortset fra skiftende regeringer med militær eller politi er enhver form for normal lov, orden og offentligt politisk liv væk. Et korps samler hver morgen nattens døde ind og kører dem til krematorier – Transformation Centres – i byens udkanter. Krematorierne fungerer som kraftværker (op.cit.:17). Der er også

kraftværker, der kører på skrald og lort, der indsamles. En stor del af befolkningen lever i og mellem sammenskriddende huse og bygninger, fra hånden og i munden, ofte på gaden, hvor kun den stærke eller den snu overlever, i evig angst for, hvad der vil ske ved næste gadehjørne:

When you walk through the street [...] you must remember to take only one step at a time. Otherwise, falling is inevitable. Your eyes must be constantly open, looking up, looking down, looking ahead, looking behind, on the watch for other bodies, on your guard against the unforeseeable. To collide with someone can be fatal. Two people collide and then start pounding each other with their fists. Or else, they fall to the ground and do not try to get up. Sooner or later, a moment comes when you do not try to get up (op.cit.:5).

Gradvist lærer Anna at læse byens tegn (op.cit.: 6). Efter at hun har brugt sine medbragte penge, efter at have opgivet at finde sin bror, og efter at hun har opdaget, at det er umuligt at rejse hjem eller blot slippe væk fra byen, må hun finde på noget for at overleve. Anna giver sig til som mange andre at leve som skraldsamler og „tingfinder“ (op.cit.:34). Dagene går med at klunse rundt i ruinerne og finde brugbare genstande, fx et pas med navnet Quinn, der kan sælges til en „Resurrection Agent“. På denne måde overlever hun med nød og næppe iblandt Ghost People, Runners, Euthanasia Clinics, Assassination Clubs, Last leapers, Smilers, Crawlers. Betegnelserne står for religiøse „foreninger“ eller kommercielle organisationer, der fx mod betaling hjælper folk af med livet på en hurtig eller „behagelig“ måde eller tilbyder forskellige metoder til tilsøring af elendighed eller opretholdelse af „humøret“. Men livet som „tingfinder“ på gaden indebærer daglig kamp med andre skraldsamlere, der prøver at stjæle hinandens indkøbsvogne.

En dag redder hun en gammel kone, Isabel, fra at blive trampet ihjel af en flok Runners (folk, der løber, til de dør). Det fører til, at hun flytter ind hos Isabel, der bor i en lejlighed med sin mand Ferdinand. Der lever Anna cirka et år (op.cit.:85) under bedre kår, indtil de to gamle dør. Den fælles tilværelse i lejligheden er dog ikke uden problemer. Isabels mand, Ferdinand, der får tiden til at gå med at bygge skibe i flasker, forsøger en dag at voldtage Anna. Men Anna kæmper imod og får overtaget. Til sidst må hun kæmpe mod sin lyst til at kvæle Ferdinand. Efter Ferdinands og Isabels død når hun lige at realisere, hvad der er af værdier i lejligheden, inden hun smides ud af lejligheden af en gruppe „housebreakers“.

Efter endnu et mislykket forsøg på at finde et skib og sejle hjem lever Anna på gaden indtil vintertide. En dag under en hungeropstand (op.cit.:92) flygter hun ind i en stor bygning for at undgå at blive fanget af politiet. Det viser sig at være nationalbiblioteket, hvor forskellige grupper og akademier tilsyneladende holder til. Via en gruppe jøder møder hun Samuel Farr, der bor i et rum på 9. etage i biblioteket, hvor han skriver på en bog. Anna flytter ind, de bliver kærester, og senere bliver hun gravid. Det går nogenlunde, indtil en dag Anna vil købe et par nye sko af en person, hun møder i biblioteket. Handelen er en fælde. Under flugt fra skohandleren, der viser sig at være „menneskeslagter“, styrter hun gennem et vindue ud af biblioteket.

Da hun kommer til bevidsthed, befinder hun sig i Woburn House, hvortil hun er blevet reddet af stedets chauffør, der tilfældigt kom forbi det sted, hvor Anna ramte gaden efter faldet ud af biblioteket. Woburn House fungerer som asyl, sanatorium eller

refugium og drives af Victoria Woburn, datter af en godgørende læge. Her kan ubemidlede borgere ansøge om et komme på en uges ophold. Under opholdet gen-oplever de en „normal“ tilværelse med en seng at sove i, mad, bad, lægetilsyn osv. Efter en uge afløses de af et nyt hold, og sådan kører den godgørende „butik“, indtil den må lukke. Det må den, da Woburn-familiens værdier slipper op, og der ikke er mere at sælge.

Under opholdet kommer Anna på benene. Hun har aborteret efter styrtet ud ad vinduet, og Sam er forsvundet efter en brand i biblioteket. Imidlertid ansættes Anna på Woburn House, hvor også en dag Sam dukker op. Desuden møder hun blandt de ansatte Boris Stepanovich, der er både indkøbs- og salgschef for Woburn House. Hans russiske baggrund er obskur, men han har talent for handel og for „storytelling“:

The trick, I think, was his ability to make inert things come to life. Boris Stepanovich steered the Resurrection men [de, der køber tingfindernes ting] away from the objects themselves, coaxing them into a realm where the things for sale was no longer the teacup but the Countess Oblomov herself. It did not matter whether these stories were true or not. [...] The whole point was that they [the objects] were extravagances, things to possess because they functioned as symbols of wealth and power. Hence the stories about the Countess Oblomov and the eighteenth-century dukes. When you bought an antique vase from Boris Stepanovich, you were not just getting a vase, you were getting an entire world to go along with it (op.cit.:150-1).

Men selv om Boris behersker strategisk semiotik, er han også i besiddelse af et klarsyn. Han ved, at Woburn House er bygget på illusion (op.cit.:154), og at det er slut, den dag der ikke er mere at sælge.

Da det tidspunkt kommer, finder Anna tilfældigt sin gamle blå notesbog og begynder at skrive. Romanen slutter med, at Anna beretter om de sidste rejseforberedelser. Bilen pakkes, værdier realiseres, mens træværket i huset brændes for at skaffe varme. Der udarbejdes rejse- og flugtplaner. Boris Stepanovich har skaffet rejsetilladelser, men det er ikke sikkert, de er ægte. Annas sidste ord er, at hun vil prøve at skrive, når hun ankommer til dér, hvor de tager hen.

Men ingen har hørt fra hende siden. Det eneste, vi ved, er, at hendes brev – som vi lige har læst – er kommet en eller anden, måske hendes gamle kæreste Zimmer, i hænde, og at en eller anden, måske Zimmer, har udgivet det, hvilket vi kun kan gætte på, for så vidt at vi har læst *Moon Palace*. Men vi ved ikke, hvem udgivelsen er henvendt til.

The Troubles

Med en vis ret kan man sige, at romanen via sit billede af mennesker, identiteter og sociale omgangsformer nivelleret mod eksistensens fysiologiske og organiske grundkomponenter genskriver den moderne higen efter et referentielt grundlag for tegn og betydning. Den registrerer på sin særligt dekonstruktivistiske firsermåde modernitetens eller „det moderne simulakrums“ kollaps, men uden at pege på hverken årsag eller agent.

Som overordnet symbol på denne kollaps i romanen står nationalbiblioteket, ærkesymbolet på kulturel hukommelse og identitet. I romanen skildres det, hvordan biblioteket er i opløsning og forfald. Det bebos af skiftende grupper af mere eller mindre selvbestaltede organisationer eller enkeltpersoner, der blot er flyttet ind i eller gemmer sig i værelser

og rum, hvor de opholder sig, indtil de jages bort af nogen, der er stærkere. Bøger bruges som brændsel for at skaffe varme. På et tidspunkt bræser dele af taget sammen, og kort efter Annas styrt ud ad vinduet under flugten fra menneskeslagterne brænder biblioteket. På lignende måde går det med alt andet. „... the city seems to be consuming itself, even as it remains“, siger Anna (op.cit.:21). Og hvad tilstanden blandt menneskene angår, siger hun blandt andet:

On the one hand, you want to survive, to adapt, to make the best of things, as they are. But, on the other hand, to accomplish this seems to entail killing all of those things that once made you think of yourself as human. Do you see what I am trying to say? In order to live, you must make yourself die. That is why so many people have given up. For no matter how hard they struggle, they know they are bound to lose. And at that point it is surely a pointless thing to struggle at all (op.cit.:20).

Hvad der har forårsaget denne katastrofe, meldes der kun ganske lidt om. Der refereres blot til obskure hændelser for år tilbage, „...some kind of epidemic ...“ (op.cit.:18) eller „The Troubles“ (op.cit.:135). Efter disse uklare begivenheder er politisk, socialt og humant liv tilsyneladende gået i opløsning og nivelleret, indtil det er bio-logos, dvs. sulten, tørsten, aggressionen, det seksuelle begær mm., der sætter dagsordenen. Denne „tale“ udgør muligvis et nyt reference- eller udgangspunkt for tegn og liv. Men dette liv udfoldes ikke. Vi hører udelukkende, hvordan tomrummene efter den referentielle kollaps fyldes med fiktioner, myter, illusioner, spøgelse, historier og falsknerier. Blandt mange eksempler på det kan nævnes udlejningsbureauer. Anna beretter:

Every day they [rental agencies] place notices in the newspaper, advertising fraudulent apartments in order to attract people to their offices and collect a fee from them. No one is fooled by this practice, yet there are many people willing to sink their last penny into these empty promises. They arrive outside the offices early in the morning and patiently wait in line, sometimes for hours, just to be able to sit with an agent for ten minutes and look at photographs of buildings on tree-lined streets, of comfortable rooms, of apartments furnished with carpets and soft leather chairs – peaceful scenes to evoke the smell of coffee wafting in from the kitchen, the steam of a hot bath, the bright colors of potted plants snug on the sill. It doesn't seem to matter to anyone that these pictures were taken more than ten years ago (op.cit.:9).

Et særligt emblematiske austersk eksempel ses i Ferdinand, der som nævnt bygger model-skibe i flasker.

During the months I lived there, Ferdinand's ships gradually became smaller and smaller. From whiskey bottles and beer bottles, he worked his way down to bottles of cough syrup and test tubes, then down to vials of perfume, until at last he was constructing ships of almost microscopic proportion (op.cit.:55).

Austers romaner rummer adskillige eksempler på fiktive mikromodeller eller skalamodeller af ting, der på forskellig måde indgår i diminuerende, implosive udviklinger. I romanen *Music of Chance* (1990) møder vi nogle rigmænd, der bygger en skalamodel af en by, som de kalder the City of the World (op.cit.:79), og hovedpersonen Jim Nashe og hans kompagnon Jack Pozzi må arbejde en spillegæld af ved at bygge en mur af sten fra et nedrevet slot i rigmændenes park. Romanen *Leviathan* (1992) handler om en kunstner, Benjamin Sachs, der sprænger skalamodeller af frihedsgudinden i luften.

Man kan konstatere, at skaleringen på Austers litterære pantograf som regel altid går nedad mod nul, mod forsvinding.

Hinsides skriften

Der bliver tilbage særligt to ting ved romanen og dens sammenvævning med det austerske dekonstruktivistiske projekt, der griber. Det drejer sig for det første om opløsningen af utopien om den perfekte samfundsmæssige „krop“, for det andet om, hvad der kunne kaldes „negativ realisme“.

I romanens dystopiske projekt kan det ikke undre, at det er utopien, der må holde for, i den yderste konsekvens den utopiske forestilling om samfundet som et organisk hele, en sammenhængende krop. Utopien eller utopierne synes logocentriske, dvs. baseret på talen. Det er i hvert fald både Mores og Campanellas klassikere i genren. De er bygget op som dialoger. I romanen møder vi „storytelling“-talentet Boris Stephanovic, der i sine salgstaler er dygtig til at etablere forførelseriske imaginære verdener omkring de ting, han sælger.

Anna er som Boris skeptisk over for imaginiseringer og kommer med følgende kommentarer til sit eget arbejde med at skrive:

In the beginning, I didn't think it would take very long – a few days to give you the essentials, and that would be it. Now the entire notebook has almost been filled, and I have barely even skimmed the surface. That explains why my handwriting has become smaller and smaller as I progressed. I've been trying to fit everything in, trying to get to the end before it's too late, but I see now how badly I've deceived myself. Words do not allow such things. The closer you come to the end, the more there is to say. The end is only imaginary, a destination you invent to keep yourself going, but a point comes when you realize you will never get there. You have to stop, but that is only because you have run out of time. You stop, but that does not mean you have come to the end (op.cit.:183).

Det gør det austerske net-værk som antyd det ovenfor tydeligvis heller ikke.

Imidlertid er det spændende ved Paul Austers dekonstruktive projekt, at det rækker bag om det primære dekonstruktive redskab, skriften, til bio-logos, indtil eksistensens fysiologiske og organiske behov, sult, tørst osv. står frem som drivkræfterne bag alle bevægelser i skrift, tale eller liv.

Men biologisme eller bio-ideologi indgår ikke i Austers æstetiske projekt eller intention, selv om det måske kunne se ud, som om nedbrydningen af den ene organiske utopi fører mod oprettelsen af en anden. For mellem de logocentriske utopier og biologismens utopier befinder sig som vist „net-værket“, det skriftens produkt, der som kunstnerisk, æstetisk udtryk rejser sig på de basale biologiske behovs grund. Hos Auster er det først og fremmest sulten, der er vigtig og tematiseres. Forlægget findes i Knut Hamsun og hans berømte roman *Sult* (1888, 1890). Net-værket fremstår da som et kunstnerisk udtryk, der ikke har kunnet holdes tilbage, men det er et udtryk, der ikke fører frem til nogen afrundet sandhed. Som Anna Blume udtrykker sig i citatet ovenfor: Jo nærmere man kommer på slutningen, jo mere er der at sige. Men slutningen er imaginær og uopnåelig. At stoppe er ikke det samme som at komme til slutningen. Skriftens projekt er principielt uendeligt.

Den sultne læser

På denne baggrund bliver den selvfortærende by, vi møder i romanen, et udtryk, der skærper læserens sult efter forståelse og indsigt i mulige sammenhænge. En sådan kan findes, hvis man vælger at læse sådan, at den skildrede by og dens tilstand repræsenterer en form for „negativ realisme“, der tegner en grotesk karikatur af tilstanden i samtidens storbyer. For hvem har i de moderne storbyrum ikke mødt eller set noget, der ligner det, Anna skildrer? Hvem har ikke mødt vagabonder med indkøbs- eller barnevogne, posedamer og andre hjemløse, der lever i forladte bygninger, fabriksanlæg eller i nye lakuner i informationskulturens ekspanderende transitrum og servicescapes? Fra medierne kender vi billeder af flygtningelejre, af krigszoner, fx Gazastriben, Sarajevo, Kabul, Grosnyj. De synes at ligne den by, Anna skildrer. Og hvem kender ikke til tv-reklamer, der fremviser billeder af det perfekte liv, billeder, der nydes, selv om de fleste er klar over, at de er illusioner. Og hvem kender ikke til nyreligiøse bevægelser og terapeutiske organisationer, der ligesom romanens Euthanasia Clinics, Runners, Smilers osv. tilbyder løsninger på tilværelsens problemer.

Mange af de uhyrlige scenarier, romanen opruller, genfindes i den vestlige verdens storbyer, selv om de ofte er camoufleret, fx af virkelighedens Boris Stephanovicher eller andre æstetiske agenter. For eksempel kunne journalisten Asger Liebst, udsendt af dagbladet *Information*, berette fra New York i 2001, at Nikes gummisko blev fremstillet af arbejdere under slavelignende forhold i sweatshops i Chinatown ikke langt fra Niketowns pompøse facade på 57th Street på Manhattan (Liebst 2001).

Gentrification

Men også i en bredere bymålestok breder camouflagen sig. Tag fx fænomenet gentrification, en relativt velkendt proces, hvorigennem forladte, henfaldne og forslummede bolig- og industrikvarterer over et spænd af år transformeres og genopstår som elegante, upscale-kvarterer. Det sker som regel ved hjælp af kunst og anden æstetik.

New York er nok den by, der er bedst kendt for gentrification. Den recykliske proces kan se ud som følger. Først flytter kunstnere og andre kreative personer ind i forladte huse og industribygninger og gør dem beboelige. Dernæst kommer der cafeer, værtshuse, spillesteder og gallerier til. I tredje bølge afløser antikvitetshandlere, modebutikker, restauranter, designfirmaer, arkitektfirmaer og tegnestuer ofte de oprindelige mere ydmyge, kreative steder, og der indrettes måske boliger eller ligefrem uddannelsessteder i særligt attraktive, bevarede bygninger. I Helsingfors finder man fx University for Art and Design i porcelænsfabrikken Arabias tidligere fabriksbygninger.

I sidste fase opstår der, hvad man kunne kalde „semiotic neighbourhoods“ (Koskinen 2004). Her ligger antikvitetshandlerne, designfirmaerne, restauranterne osv. side om side, eller et kvarter samler sig om en særlig aktivitet eller tegngivning, der måske markeres med særlige akronymer og forkortelser som Soho, Tribeca m.fl. (Zukin 1989). Nogle kvarterer har en særlig stil, hvor fx henvisningen til punkens, hiphoppens og postmodernismens negerende attituder meget vel kan være eksplicit ved siden af og sammen med etniske indslag eventuelt med- eller modstillet 1960'ernes alternative og kollektive udtryk. Forfald, nedtur, opløsning og dekadence kan løbe sammen i forskellige



West 22nd Street, Chelsea, New York, oktober 2001. Foto: Peter Allingham.



West 22nd Street, Chelsea, New York, oktober 2001. Foto: Peter Allingham.
Se: <http://www.nyc-architecture.com/CHE/CHE028-CommedesGarcons%20.htm>

„cool“, „hote“ eller „grønne“ æstetikker, der forgrener sig videre i livsstile, design, mode og manerer. Disse æstetikker indgår fx i livsstilsmagasinerne modereportager, se fx *Euroman* nr. 128 fra 2004, hvor en reportage fra nattelivet i den celebre 60'er- og 70'er-natklub Max's Kansas City i New York spiller sammen med modereportager og annoncer.

I New York på Manhattan ses adskillige eksemplariske gennemløb af gentrificeringens figur. Nedenstående billeder er fra West 22nd Street Chelsea i New York. Gaden befandt sig i 2001 i overgangen mellem anden og tredje gentrificeringsbølge. Gallerierne og modebutikkerne var tydeligvis i 2001 på vej *up scale*.

Det ses hurtigt, at tegnene på facaden på billede 2 fordeler sig således, at øverst indekserer „Heavenly Body Works“-skiltet et pladeværksted eller en garage, hvis karakter og type umiddelbart virker sammenfaldende med bygningens og facadens nøgterne præg af erhverv eller værksted. Men på gadeniveau dementerer portåbningens „aluminiumstunnel med projektører i rampe og spejlglassdør“ graffitien, de nedrullede jernskodder og eventuelt det blændede vindue til venstre sandsynligheden for tilstedeværelsen af gadevendt garage med biler, værkstedsmaskiner, mænd i blå overall osv., selv om man ikke kan vide, om der bag jernskodderne ville stå en bil, hvis de blev rullet op. Først efter at man er blevet lokket indenfor af døræstetikken, efter man har set det indre af den skulpturelt udformede butik og har sandet, at der er tale om salg af modetøj – først herefter og atter tilbage på fortovet forstår man, at skiltet er uden „industriel“ referent. Selv om „karosseri“ og „værksted“ stadig vil indgå i betydningsspillet i „Body Works“, så er indholdet også „tøj“, „krop“ og „tilskæring eller design“.

Det særlige ved denne kommercielle betydningsdannelse er for det første, at butikkens navn er fraværende. Intet på facaden røber, at der er tale om en *Comme des Garçons* japansk modetøjbutik. For det andet indebærer ophævelsen af „Heavenly Body Works“-skiltets indeksikalske karakter – efter rundturen i butikken – at dets symbolske kvalitet tager over. Overgangen fra indeks til symbol giver skiltet en anden æstetisk valør. Herefter kan det indgå i montagen med de øvrige artefakters æstetik og fremme en særlig New York nostalgisk retrostemning, netop en sådan, der tilsyneladende eftertrages i modereportager. Man bemærker også, at ophævelsen indebærer, at ordet „heavenly“ træder i forgrunden som semantisk isotopi, hvis metafysiske reference knytter fortid og nutid, karosserier og tøj, sammen i oplevelsens nu.

Det må konstateres, at gentrificeringen og de kommercielle æstetiseringer på den ene side og den litterære dekonstruktion på den anden side har visse træk til fælles, fx at de sletter tegnenes indeksikalske forankringer og frisætter dem til cirkulerbare og manipulerbare symboler. Men hvor den kunstneriske opgave for den austerske litterære dekonstruktion med et gammelt PH-citat er „at ændre den æstetiske smag i en mere tidssvarende retning“, der ændrer de kommercielle æstetiseringer ikke på ret meget. Derimod lukrerer de på udtryk, som skabes eller er skabt i kunsten. Det ses fx i Warhol-nostalgien eller i andre af retrobølgernes genbrug af tegn. Opgaven for de kommercielle kunstneriske udtryk er således ikke at ændre den æstetiske smag, men at bruge smag for æstetik til andet formål.

Derfor kan man konstatere, at selv om begge diskurser måtte være udslag af den „epidemic“ eller de „troubles“, som omtales kort i *In the Country of Last Things*, så er de hinandens modsætninger. Den austerske dekonstruktion deltager således hverken i de kommercielle æstetiseringer eller i biologismens organiske utopier, der dyrker den

perfekte biologiske krop som identitet, sådan som det fx ses i mediernes stjerne- og kropsdyrkende spejlkabinetter.

Paul Austers litterære værker rejser ikke nye utopier, men de indstifter en ny æstetik. Spørgsmålet er imidlertid, hvor mange gange (meta)historien om, at historien fortsætter i det uendelige med at løbe ud i sandet, kan gentages.

Note

1. Alle sidetal henviser til den benyttede udgave af *In the Country of last Things*.

Litteratur

- Auster, Paul
1987 The New York Trilogy. London & Boston: Faber and Faber.
1987 In the Country of Last Things. New York: Penguin Books.
1989 Moon Palace. London & Boston: Faber and Faber.
1990 The Music of Chance. New York: Penguin Books.
1992 Leviathan. London & Boston: Faber and Faber.
2002 The Book of Illusions. New York: Picador.
- Campanella, Tommaso
1602 [2002] Solstaden. Frederiksberg: Det lille Forlag.
- Euroman
2004 Nr. 128, oktober.
- Koskinen, Ilpo
2004 Representing Cities in Aesthetic Discourse: Semiotic Neighbourhoods. Helsinki: Working Paper at University of Art and Design.
- Liebst, Asger
2001 Slaver i sneakers. Dagbladet Information, 1. september.
- More, Thomas
1516 [1974] Utopia. New York: Penguin Classics.
- Zukin, Sharon
1989 Loft Living. Culture and Capital in Urban Change. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.