

Erik Svendsen

Roskilde Universitetscenter

evs@ruc.dk

Skrift, fotografi og transmissioner

Jeg starter med et citat fra Hal Fosters vigtige studie *The Return of the Real* (1996): "The Shift in conception from reality as an effect of representation to the real as a thing of trauma may be definitive in contemporary art, fiction and film"¹. Fosters bog er blevet referenceværket par excellence om 1990ernes grænsesøgende kunst. Specielt et kapitel har man set utallige henvisninger til, nemlig kapitlet hvor han med udgangspunkt i Kristevas forskning reflekterer analytisk over en omsiggribende tendens til at det abjektale manifesterer sig i det artificielle, der, som citatet antyder, glider fra det repræsenterende til det præsenterende. Eksemplerne er nærmest legio: fra Cindy Sherman, John Miller til David Lynch og splatterlitteraturen er det indlysende at markant kunst i 1990erne lod sig anskue som en præsentation af det traumatiske. Affekterne kommer til deres ret (og den er per definition uarticuleret). Foster betoner, hvordan dette traumatiske paradoksalt pendulerer mellem på den ene side de rene affekter og på den anden side en affektløshed: "It hurts, I can't feel anything"².

Virkeligheden vendte tilbage i kunsten. Der blev i dansk forskning talt om en ny 'virkelighedshunger'. Det materiale jeg vil fokusere på ligger både i forlængelse af den tendens og adskiller sig fra den abjektale bølge. Fosters bog kredser om en repræsentationskrise og er på den måde en følge af dekonstruktionen, der programmatisk hævdede, at der intet var udenfor teksten. Det abjektale viser, at der dog er noget før sproget, som trænger sig på. Selv hos det decentrerede subjekt. Med dekonstruktionens briller var det referentielle en illusion – men ét er teori, noget andet kunstnerisk og almindelig livspraksis. Efter at historieløsheden var blevet udbasunet, vendte fortiden tilbage som det fortrængte og som det traumatiserede. Det referentielle lod sig ikke ekskommunikere.

Virkelighedshunger var imidlertid ikke blot hunger efter det spektakulært abjektale – det sublimt horrible – men også en fordring om at finde udtryk for andre traumatiske momenter som trækker på

referentielle tegn. Min pointe er, at fotografiet som særegent medium kommer til at spille en stadig vigtigere rolle i den proces, der i mine øjne udvider perspektivet i *The Return of the Real*, fordi perspektivet udvides fra det personligt traumatiske til det kulturelt (og politisk) skabte traumatiske. Jeg hævder, at virkelighedshungeren har flere facetter, også nogle andre end dem Foster inddrager. Reality-tv og dokumentafilmens renæssancer er eksempler på en ny form for virkelighedshunger, ligesom mediekulturens elaborering på liveness-aspekter og dermed det Bolter og Grusin i *Remediation* (1999) rubricerer som immediacy, trækker i den retning. Som et supplement til den medialiserede virkelighedspræsentation – 'breaking news' – finder jeg en lille men markant, vil jeg hævde, tendens til, at det kulturelt traumatiske gestaltes kunstnerisk i konstellationen foto og skrift.

Roland Barthes' bog *Det lyse kammer* udkom i 1980, og det var en tid, hvor dekonstruktionen havde sin glansperiode, hvorfor det var provokerende, at en poststrukturalistisk stjerne advokerer for et referentielt medium. Forskeren ophæver den postmoderne distance og taler med engageret etos og patos om fotografiet, der besidder autenticitet, mødes med tillid og tilskrives høj sandhedsværdi. Fotoet henviser til en virkelig verden, vidner om noget faktisk, der har været engang. "tingen har været der", det er mediets unikke essens, som Barthes skriver. "Foran fotografiet bliver vi alle arkæologer" hedder det hos Walter Benjamin, og det er den pointe der helt overordnet ligger det materiale, jeg vil beskæftige mig med. Hvordan skal eller kan man gestalte det traumatiske som følger med modernitetens uheldsvangre historie? På den ene side kan vi sige, at der hersker et legitimt billedforbud – man kan ikke skrive digte efter Auschwitz, som Adorno programmatisk hævdede. På den anden side byder fotografiet sig til som det indeksikalske og ikoniske tegnsystem der er motiverede vidnesbyrd om det ubærlige. Via dialogen med fotoet får skriften en tyngde, som gør repræsentationen af kulturelt skabte traumer mere mulig.

Roland Barthes lancerede i en af sine andre berømte tekster, "Billedets retorik" fra 1964, to former for tekst der anvendes i forhold til de visuelle tegn. Den forankrende tekst er den reducerende, som udpeger det i billedet vi skal opfatte, vide for at forstå billedet. Med den forankrende tekst får vi konkrete data – tid, sted, hvem, hvad og hvor. Den anden form derimod vil udvide billedets betydning, være supplerende. Her bliver teksten en tangent, en afdrift, en afløsning.

Fordi fotografiet er referentielt, fordi det med Pierces kategorier er både indeksikalsk og ikonisk – idet det henholdsvis rummer spor, aftryk fra de fotograferede objekter og fordi det printede resultat ligner objekterne, har mediet en virkelighedsaffinitet som adskiller det fra

maleriet og litteraturen. Litteraturen benytter sig af det symbolske sprog, af kulturelt definerede konventionelle koder, hvor det analoge foto reelt er forbundet med det der henvises til. Derfor har fotografiet en næsten auratisk kraft – og så ser jeg i parentes bemærket stort på, at vi i dag de facto kan finde fotografier, der er rendyrkede digitale produkter. Barthes arvede fra Andre Bazin en noget naiv forestilling om fotoet, der via en neutral teknik, fri for manipulation og det humane, skulle kunne indfange virkeligheden som den var. Samtidig er det sporene fra den tabte humanitet, som giver Barthes et kick, dette at fotoet er et vidnesbyrd par excellence fra fortidens passerende univers.

Går det an at karakterisere en af ideologikritikkens pionerer som naiv i sin omgang med fotografiet, udlagt som uanfægtelige indeksikalske tegn fra fortidens tabte verden? Måske ikke, men under alle omstændigheder ligger Barthes opfattelse tæt på den folkelige smag – og han hadede ellers doxa og konsensusdyrkelse. Den erindringens tyngde forskeren fandt i fotoet (og den pointe markerede Barthes allerede i ”Billedets retorik”) vanskeliggør den klassiske akademiske tilgang, der er formel og dermed distanceret. Bourdieus bestemmelse af den rene smag er funderet i Kants tale om den desinteresserede nydelse af kunstværket. Den ideelle tilgang er æstetisk bevidst, og den har gerne hånden tilovers for den folkelige smag, der nyder tekstens menneskelige drama, historien, indholdet. For nu bare at tage et blandt mange eksempler fra kunstteoriens verden, der opererer med en i mine øjne fatal dikotomi mellem de to positioner, kan man hos spanske Ortega Y Gasset se en opdeling mellem massen og de få, hvor de første dyrker indholdet og de få, ’nerveadlen’ og ’instinktaristokratiet’, ved hvordan man skal koncipere kunst. Gasset tester sin læser ved at foretage følgende eksperiment: ”Lad os antage, at vi betragter en have gennem en vinduesrude. Vort øje vil indstille sig således, at sestrålen uden ophold gennemtrænger glasset for at fortælle sig i blomster og løv. Jo klarere glasset er, jo mindre ser vi det. Men nu gør vi det modsatte: vi ser bort fra haven, trækker sestrålen tilbage og retter den mod glasset. Med det samme svømmer haven ud for vores blik, vi ser nu blot masser af utydelig farve, der synes at klæbe bag på ruden. At se haven og at se vinduesglasset er to uforenelige handlinger. Den ene udelukker den anden, de forlanger forskellig øjeindstilling”³. Hvad er så den rette indstilling; hvad udmærker den legitime smag? Den interesseløse æstetiske sans, det formelle blik. Med Gassets klart valoriserede ord: ”De fleste mennesker nu til dags er ude af stand til at rette deres opmærksomhed mod glasset og det gennemsigtige, som hedder kunstværket. I stedet for ser de lige igennem det, men uden at fæste sig ved det, og fordyber sig i den menneskelige virkelighed, som der bliver hentydet til der”⁴. Den naive læser søger indhold, passioner. Identifikationsobjekter.

Per definition har et fotografi intet at gøre i en roman – men nok i erindringer og andre former for sagprosa. Imidlertid er der i øjeblikket opbrud i de tidligere klare genreskel og brugen af fotografiet i umage sammenhænge demonstrerer den tendens. I den klassiske litteraturteori taler man om at læseren skal suspendere sin viden om det artificielle i hele det litterære arrangement og hoppe ind i tekstens univers, lade sig forføre vel vidende at det hele er et ordteater på papir. Fordi fotoet har denne særlige virkelighedsaffinitet, sin indeksikalske referentialitet og er et motiveret tegn, vil mediet kunne suggerere en dokumentarisk tyngde. Som om romanen er en reportage fra den virkelige verden. Der er i princippet to måder at håndtere denne udfordring på, nemlig enten se den som en udvidelse af det kunstneriske udtryks rum og se den som en avanceret måde at gestalte komplekse erfaringer, eller også kan man naivt goutere genreblandingen, der er noget af en oxymoron.

De prægnante eksempler jeg kort vil kommentere er selvsagt de væsentligste i det følgende, men til en start vil jeg henvise til konstellationen foto-skrift der har en mere beskeden agenda. Jeg tænker her på forskellige former for historiske redegørelser, som oplagt kan indoptage fotografiet. I den forbindelse bliver mediet anvendt illustrerende eller referentielt som bevis på at den skriftlige fremstilling har hold i virkeligheden. Et eksempel på denne vinkling af det visuelle finder vi i kultur- og litteraturforskeren Edward W. Saids erindringsbog *Out of Place* fra 1996. Men hvad sker der når forfatteren har et legende og lemfældigt forhold til mediet, bruger det uden at give klar besked om tid og sted? Det er denne drillende omgang med det referentielle i fotografiet jeg finder i de udvalgte bøger, og materialet byder på flere kreative strategier i konstellationen ord-fotografi/billede.

Mit materiale omfatter følgende bøger: Gerhard Richters *Atlas* (2006), Jonathan Safran Foers *Extremely loud & Incredibly Close* (2005), Orhan Pamuks *Istanbul* (2003), W.G Sebalds *Austerlitz* (2001) og Henrik Nordbrandts *Døden fra Lübeck* (2002). Desuden vil jeg kursorisk inddrage Jens Blendstrup og Lars Gundersens *Toværelses med lykkelig udgang* (2008) og selvbiografien *Claus Beck-Nielsens (1963–2001)*. Andre skandinaviske eksempler, som jeg blot her vil nævne, kunne være Nikolaj Frobenius' *Teori og praksis* (2004) og Espen Haavardsholms *Gutten på passbilledet* (2004).

Først den tyske maler og fotograf Gerhard Richters gigantiske *Atlas* (2006), på 783 sider og hver side kan rumme fra et til 20 billeder. Richters materiale er indsamlet over en længere årrække, hentet fra aviser, magasiner, fotos Richter har købt eller fået forærende og alt er med fra landskabsbilleder, luftfotos af storbyer, familie billeder,

pornobilleder, turistbilleder til kz-lejr fotos (før og efter befrielsen) – det hele én masse, noget ubearbejdet, andet har Richter manipuleret med – typisk set sløret. Intentionen er at lave en ny version af kollegaen August Sanders Tysklandsportræt. Der er kun nødtørftigt forankrende tekster til de enkelte billeder. Der bliver ikke gjort noget væsen ud af motiverne: vi ser flere fotos af nazisoldater sammen med af familie, og motivet vidner om en hverdagslig trivialitet i et par årtier. Pointen er sammenstødet mellem det upåfaldende i det dokumenterende fotografi og det, set med vore dages øjne, påfaldende, at nazismen var et massefænomen. Richters kunstneriske strategi er på en gang at betone fortidens ugerninger – billeder af overleverende fra kz-lejre er altid vildt skræmmende, også når de er i farver – og vise at den kulturelle horror har en hverdagslig facade. Der er meget at kigge på i Richters store akronologiske vandreudstilling, men den skal med fordi den på linje med flere af mine andre kilder griber ned i det kulturelt traumatiske foranlediget af den anden verdenskrig og holocaust. Såvel landsmandens W.G. Sebalds bog *Austerlitz* (2001) som amerikaneren Jonathan Safran Foers 9/11 roman *Extremely loud & Incredibly Close* (2005) henter netop deres dramaturgiske plot i den anden verdenskrig.

Foers roman udmærker sig ved at inkludere mange fotos. Som om den fiktive fortælling er hentet ud af virkelighedens verden. Fortælleren er en 10. årig dreng, Oskar, hvis far døde ved terrorangrebet 9/11. Oskar finder en nøgle i et brev til faderen, og drengen mener håbefuldt, at nøglen rummer en hemmelighed, så hvis han finder brevets afsender, afmystificeres faderens død – måske. Nøglen er sendt af en ukendt Black, og så går Oskar hjulpet af et par ældre mænd, hvoraf den ene er hans morfar, hvad drengen nu ikke ved, i gang med at lede i New York for at finde nøglens tidligere ejer. Romanen vedlægger som dokumentation forskellige fotografier fra denne research, fx ser vi en kvinde fra nakken og ud fra den tekstlige kontekst, kan vi tro, at det er den kvinde, som Oskar siger han gerne vil kysse. Hun takker nej, men på et senere tidspunkt hvor de to igen møder hinanden, er hun lidt mere imødekommende! I øvrigt er der også et foto af kvindens indgangsdør, så hvis hendes identitet skjules i teksten (og i nakkefotoet), kan en meget ivrig læser angiveligt finde den pågældende dør et sted i New York, hvorfor vi kan slutte at fiktion og virkelighed glider over i hinanden. Vi ser for eksempel også et foto af to gamle hænder, hvor *yes* og *no* er skrevet ind i huden, og det kendemærke har Oskars tavse bedstefader, ergo er bedstefaderen en realhistorisk figur. Desuden ser vi en række billeder hentet fra mediekulturen, og romanen munder ud i en billedlig tilbagespoling af en tv-optagelse, hvor et menneske er

sprunget ud fra et af de angrebne tårne. Som om fiktionen kan ophæve virkelighedens smerte og 9/11 kun er en fiktionsfilm, der kan spoles tilbage og dermed ophæves.

Med sin brug af indeksikalske fotos bryder Foer med en af fiktionsromanens grundlove, nemlig at det suverænt er ordet, der skal skabe den symbolsk-virtuelle verden. Hvilken realitetseffekt har disse fotos? Er de ensbetydende med at romanen er dokumentarisk? Betyder det, at henholdsvis bedstemoderens og bedstefaderens indskudte beretninger om de allieredes bombardementerne i Dresden er historisk sandfærdige? Jeg kender ikke svarene, Foer er i det mindste ikke Oskar, men den implicite forfatter forlener sin tekst med autenticitetsmarkører, der både kan opfattes som en dramaturgisk forstærkning af passionshistorien – som om Oskar de facto lever i New York, søgende efter spor fra den fraværende fader – og modsat som en postmoderne distancemarkør, for selvfølgelig er disse analoge fotos extradiegetisk staffage. Oskar peger med sit egennavn og intelligens tilbage til Günter Grass' protagonist i *Bliktrømlen* (1958), for blot at nævne en af bogens mange oplagte tekstuelle referencer, der antyder, at der er mere end én vigtig nøgle ud til verden i Foers tekst.

Selvfølgelig har indeksikalske fotos intet at skaffe i et symbolsk-skriftligt-fiktivt univers. Men når de ikke desto mindre optræder, er de et fingerpeg om, at fremtidens forfattere ikke respekterer genregrænser. Se blot hvordan man i dokumentarfilmen ser en flittig udveksling mellem fiktive og dokumentariske greb. Den samme trafik mener jeg mit materiale anticiperer. Man skal være naiv for at opfatte Foers foto som sande, men der findes naive læsere som elsker bøger om den virkelige virkelighed. Og mange amerikanere drømmer om at kunne spole filmen fra tårnenes fald tilbage.

Det er en helt anden, mindre forpligtende og overskridende brug af fotos man finder i Jens Blendstrups tekstcollage. En god del sort hvid fotos er torsoer af kvinder uden ansigt. Der sættes ikke desto mindre navn på kroppene (Agnete, Anette osv.), og alle disse korte digte former en ode til kvinddekønnet. Indlysende er det at koblingen mellem tekst og visualitet er arbitrær, tilfældig. Det modsatte gør sig gældende hos Claus Beck-Nielsen, der optrykker forskellige dokumenter i sin aparte biografi, herunder snapshots og et skolefoto, der først blev genoptrykt i dagbladet *Information* og som nu får dokumentkarakter i afmonteringen af et liv. Pudsigt nok ser vi det der engang var Claus Beck-Nielsen på den paratekstlige omslagsflap, mens hans ex-hustru, forfatteren Christina Hesselholdt, er censureret væk! I en af Nielsens tidligere udgivelser – hvis Nielsen ellers er den samme Nielsen – *Selvudslettelse* (2002) er afslutningen et folde- ud foto af forfatteren.

En pin up figur der udmærker sig ved at være radmager. Jeg opfatter Nielsens identitetsprojekt som radikalt i snart sagt alle henseender, men paradoksalt nok er hans brug af fotos snarere dokumenterende og illustrerende end den er eksperimenterende.

Orhan Pamuks essay om fødebyen Istanbul er fuld af visuelt materiale. I en samlende note får vi besked om, hvor billederne (malerier, panoramaer, reportagefotos m.m.) er hentet, mens det er yderst sjældent at fremstillingen forankrer de visuelle udtryks betydning. Fotografierne er, bortset fra de private familieportrætter, ofte halv- eller hel totale og viser bylandskaber, der på barthesk facon dokumenterer, hvordan såvel det gamle som nye vedvarende har været omdrejningspunktet for Istanbul. Fotografier beviser, at Pamuk har ret i sin tese: vi ser gang på gang byens kultur som flerfoldig, hvorfor det er en misforståelse, når nutidens fundamentalister vil udnævne Istanbul til at være kvintessensen af traditionens religiøsitet. Snarere kan vi se, at den tidligt var kosmopolitisk, et kulturelt mødested med energi. Pointen med Pamuks byhistorie er at vise, at udviklingen er gået fra multikultur til monokultur.

Ikke overraskende slægter flere fotomotiver den parisiske fotograf Atget på, og Atget var en af melankolikeren Walter Benjamins favoritter. Vi får flere billeder af ruinernes melankoli, og jeg må hellere tilføje, at Pamuk gør opmærksom på, at på tyrkisk trækker ordet melankoli på kollektive erfaringer, hvor vi normalt udlægger tilstanden som et individualiseret karakteristika. Pamuks bog er en ideologikritisk analyse, der knytter an til fotografiet som et indeksikalsk og ikonisk tegn, der dokumenterer, at der har engang været noget andet end det foreliggende. Fotografier oplyser om det forgangne.⁵

Foers roman handler om både 9/11 og den anden verdenskrig som traumatisk. Sebalds bog er i lighed hermed en filosofisk skæbnefortælling om den anden verdenskrig som traumatiserende. Det er historien om en dreng, der som firårig får kappet sine familierødder, mister sit rigtige efternavn og sendes fra Prag til Wales. Modern omkommer i kz-lejr, faderen måske også, men det erfarer Austerlitz først i en sen alder. I mange år lever han i skyggen af sin fortrængte barndom; opdagelsen af forældredræbningen udgør romanens plot. Drengens hukommelse og erindring går i sort, og alt hvad den akademisk skolede kunsthistoriker Austerlitz har beskæftiget sig med, viser sig at være forbundet med det fortrængte materiale. Den passionerede interesse for arkitekturen på transitsteder er afledt af den glemte afsked med forældrene på stationen, og den æstetiske skoling har fungeret som et intellektuelt skjold over for det fortrængte, samtidig med at den formelle bevidsthed tyst har mindet ham om hvad

han fragter med sig. Fraspaltningen medfører, at Austerlitz oplever, at visse fotos og ting får en magisk egenkraft: ”som om billederne selv havde en hukommelse og huskede os, huskede hvordan vi, de overlevende, og de, der ikke længere er iblandt os, før i tiden var”⁶. Romanen udmærkede sig ved at tænke udpræget associativt, ved at tænke i analogier – på kryds og tværs mellem forskellige tegnsystemer: jernbanespor minder Austerlitz om nervebaner i kroppen og træers rodnet er isomorfe udtryk for, hvordan han tænker og formulerer sig sprogligt, og man kan roligt sige, at Sebald bestræber sig på at være kongenial med sin hovedperson. Bogens mange illustrationer – overvejende fotos men også tegninger og andre ikoniske tegn – mere end supplerer den arabeske sproglige fremstilling. Der analogiseres i sproget og mellem ikon og skrifttegn. Den strukturelle lighedannedhed giver på en gang sammenhæng i fremstillingen og skaber kaos.

Analogien bliver en besættelse for Austerlitz, for Sebald og for Barthes der om fænomenet skrev:

analogien indebærer en Natureffekt: den konstituerer det ’naturlige’ som kilde til sandhed; og det, som bidrager til analogiens forbandelse er, at den er ubetingelig; så snart en form er set, skal den ligne et eller andet: menneskeheden synes fordømt til Analogien, det vil i sidste ende sige til Naturen”⁷

Kan man komme ud over det? Ja, ved at parodiere sammenstillingen, forvanske efterligningen. Barthes taler om analogiens dæmon (betegnelsen har han i øvrigt hentet hos Mallarme), mens Sebald og hans diegetiske gestalter synes forankret i denne dæmoni. Barthes kan distancere sig fra analogien, Sebalds derimod er knyttet til den, fordi det traumatiske er determinerende og sætter sig blandt andet igennem i analogislutninger.

Fraværet af citationstegn og den indfoldede udsigelse som bogen gør brug af: fortælleren citerer Austerlitz, der på sin side citerer hvad hans barnepige Vera fortæller, osv. korresponderer med analogitænkningen, fordi den udvisker forskelle. Tilsvarende kan bogen fremstå fysisk uoverskuelig, når teksten løber side op og side ned uden ophold og indryk. Det reelle – her inkarneret i kz-lejren, fikserer subjekterne og producerer bevidstheder, der uden de ved det holder sig til æstetiske former og flader, som svømmer ud i et netværk, som lader sproget yngle og dog i samme søgende bevægelse konstant kæmper med at få begreb om den ubekendte traumatiske determination. Bogens styrke er dobbeltsidig: den benytter autentiske kildemateriale, den er som tekst fikcionalitet.⁸

Angiveligt forærer Austerlitz sin fotosamling til fortælleren, hvorfor vi – hvis vi accepterer fiktionskontrakten – må tro, at billederne i bogen

i vid udstrækning stammer fra Austerlitz. Omslagsfotoet skulle således være hovedpersonen – forklædt som page. Et afgørende bevis for ham er således et stillbillede fra en propagandafilm fra Theresienstadt, hvor Austerlitz mener at se kunne skimte sin moder. Via den groft stiliserede dokumentarfilm bliver fotografiet ikke desto mindre bevis på at moderen har været der engang. Fotoets indeksikalske værdi er uovertruffen.

I romanen får fotografiet således en dobbeltfunktion, idet det dels virker som klassisk indeksikalsk tegn, der referentielt kan bevise forhold som den litterære tekst angiver, dels kan danne isomorfi med den symbolske kodede tekst. Den litterære tekst bliver mange gange stærkere i og med dette dialektiske sam- og modspil mellem det rent symbolske tegn og det ikoniske og indeksikalske tegn. Jeg vil ikke mene at Sebald har samme pseudonaive strategi som Sebastian Foer, her er pointen snarere, at fotoet forlener fortællingen med historisk autenticitet og på den måde skal man være kynisk for ikke at bliver emotionelt ramt af beretningen. Fortællinger om det kulturelt traumatiske kan ikke konciperes af den legitime smag – alene.

Der er umådelig langt mellem Sebalds fatale biografi og Henrik Nordbrandts selvironiske, genreparodiske erindringsværk. Det første værk er bundet til et kulturelt traume, mens danskeren fraskriver enhver tale om traume – og så dog indlejret i ironien ligger et smertepunkt når det hedder at forældrenes møde blev ensbetydende med ”ulykkelige begivenheder der skulle føre til min tilblivelse”⁹. Fra start til slut er det fortællende jeg på afstand af det fortalte, og distancen bæres oppe af et humoristisk overskud. Udsigelsen markeres i første sætning: ”Jeg har bedt Tigerdyret bede mig om at skrive denne historie. For på eget initiativ var jeg nok aldrig kommet i gang”¹⁰. Den fraspaltede udsigelse manifesterer sig også i de tekster, der følger med bogens mange private familiefotos. Man kan næppe kalde disse for forankrende tekster, snarere er de legemliggørelsen af en dekonstruktiv strategi.

Under forældrenes bryllupsbillede hedder det for eksempel: ”Dette fotografi må være taget lige før eller lige efter min mors og fars bryllup. Jeg forestiller mig, at det snarere må være før end efter, for de ser jo endnu glade ud”¹¹. Selv noget så uskyldigt og deskriptivt som et foto af digterens folkeskole får en alt andet end forankrende tekst med sig: ”Lillerød Kommuneskole. Der kunne også have stået ’Voldsakademiet’”¹². Nordbrandt excellerer i afløsende billedtekster, må man sige. Ethvert tilløb til forsonende eller glad udlægning af det dokumenterende fotografi pilles desillusionerende ned.

Et billede af Henrik og søsteren får følgende supplerende ordvalg: ”Dette er ikke et fotografi af en lille dreng, der har fanget en stor fisk. Dette er et fotografi af en lille dreng, hvis far har fanget en stor fisk

og derpå lader sin søn holde den op foran kameraet. Det er sikkert et held, at man ikke kan se mundens udtryk¹³.

Nordbrandts strategi slægter en vittig dekonstruktivist på. Pointen er imidlertid afgørende; har jeg på den ene side vist, at fotos tilføjer den skrevne tekst en masse ekstra betydning og dermed underminerer litteraturens symbolske koder som sandfærdige, der viser Nordbrandt på den anden side, at det referentielle også kan lyve. Sproget, skriften, må korrigere det analoge foto, for selv om det indeksikalske tegn kan være et historisk vidnesbyrd, kan vi ikke slutte, at det dermed er en historisk sandhed. For digteren er ordene mere sandfærdige end fotografiets motiverede tegn. De to tegnsystemer kæmper om fortolkningsretten. Eller mere neutralt sagt: Ord er nødvendige for at forstå fotografiet – og omvendt. Det er derfor jeg påstår, at vi ikke har set den sidste genreksperimenterende fortælling, der lader de to medier indgå i fremtidige forbindelser.

Noter

¹ Side 146 i Hal Foster: *The Return of the Real*, Cambridge, MIT Press, 1996.

² Ibid. side 166.

³ Side 21 i José Ortega Y Gasset: *Menneskets fordrivelse fra Kunsten*, 1925, oversat af Ole Sarvig 1945, København, Gyldendal, 1960.

⁴ Ibid. side 22.

⁵ Henning Goldbæk giver en fin indføring i hele Pamuks forfatterskab i *Bastardernes opstand*, Hellerup, Forlaget Spring 2009.

⁶ Side 238 i W.G. Sebald: *Austerlitz*, oversat af Niels Brunse, Århus, Tiderne skifter, 2003.

⁷ Side 50 i Roland Barthes: *Af mig selv*, Århus, Rævens sorte bibliotek, 1988.

⁸ Jeg skal ikke gå ind i den omfattende forskning i Sebalds forfatterskab; mine væsentligste kilder er Sigurd Martin og Ingo Wintermeyers antologi: *Verschiebebahnhöfe der Erinnerung Zum Werk W.G. Sebald*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007. Desuden artikler af Kasper Green Krejberg, Niels Brunse, Olaf Haagense, Andrea Gnam, Søren Mogensen Larsen, Ole Nyegaard og Erik Granly Jensen, alle i tidsskriftet *Standart* nr, 4, 2007, Århus Universitet.

⁹ Side 17 i Henrik Nordbrandt: *Døden fra Lübeck*, København, Gyldendal, 2002.

¹⁰ Ibid. Side 9.

¹¹ Ibid. Side 19.

¹² Ibid. Side 45.

¹³ Ibid. Side 118.