

Efterskrift til romanen *Nani*

Af Marianne Ping Huang

Genlæsningen af Jens-Martin Eriksens debutroman, *Nani*, kunne på nu knap tyve års afstand give anledning til at memorere lidt over (post)punkens sort-røde oprør på vegne af nuet og ekstasen, der som jeg husker det, var dét som ramte mig vildest og hårdest i 1985, da romanen udkom. Men sådan er genlæsningen ikke. Eriksens roman står stærkt nok uden sine ekkoer af tidsånd; måske endda stærkere. *Nani* forekommer både mere fræsende og mere cool nu end for små tyve år siden.

Nani er skrevet med kunstnerromanen som matrice og med desillusionsromanen som erkendelses-punkt - en fortæller skriver sig ind i det skelsættende i sit liv og ud af det igen. Romanen udspilles altså mellem to velkendte lag: erindring og fremskrivningen af erindring, fortalt og fortællende liv; begge dele skrives i en huggende og selvkorrigerende monologform. *Nani* forfattes gennem syv dages vinter i København - om fortællerens kærlighedsforhold til Nana og hen imod hans andel i hendes død.

Historien drejer sig om umuligheden af at fastholde det levende ud over dets nutid, men også om at se ensomhed, udstødelse og sin iboende aggression i øjnene og om gennem det at skrive, at nå et nulpunkt, hvorfra fortælleren på godt og ondt kan forsvinde ud i livet som en(hver) anden. Det forløsende - eller katharsis-momentet, det rensende - fører imidlertid ikke længere end til denne genudsættelse i verden som et jeg. Hverken 'jeg' eller 'verden' er blevet meget mere meningsfulde eller forståelige af, at der er blevet fortalt en historie. I *Nani* formuleres erkendelsespunktet således til slut: „Alt forsvinder ud mellem fingrene på mig som sand, og alt er mere synligt når det er løbet ud og forsvundet fra det jeg kan se foran mine øjne.”

Fortælleren skriver sig over syv dage gennem sin historie med pigen Nana, fra hun i en flod af neonfarver og simililys invaderer hans liv til en foregribelse af at stå ved lighusets fryseskuffe for at identificere det lig, Nana blev længe før hun døde. De syv dages skriven udsætter en erkendelse af det traume, som igangsætter erindringen og slutter fortællingen - hvor fortælleren som bøddel ser sit offer i øjnene og opdager, at hun dør mens han er blevet en anden. De syv dages skriven er dag for dag gentagne forsøg på at fordoble Nana som ekstase og nutid - et ganske rent eksempel på, hvad forfatteren og antropologen Georges Bataille kaldte 'foregribelse af det kontinuerte i en erotik på kanten af døden'. Erotikken lader for et øjeblik alle forskelle, som opretholder identitet, social tid og levet liv, forsvinde og vi rykker ét skridt ind i en ødelæggende ekstase, hvis udstrakthed ville være døden. Denne afgørende grænse mellem den lille død og døden selv overskrider *Nani's* fortæller én gang i forholdet til Nana; mens han skriver, nærmer han sig så igen, i stadig tættere cirkelslag, dette

initierende punkt, for gang på gang selvbevidst at trække sig tilbage.

Nanas erotisering og fortællerens skrift glider sammen i romanens titel, *nani*, der i en obskøn påkaldelse rimer på *onani*, men også på *mani*. Fortællerens skriven flyder bogstaveligt bedst i prosa-ekstasen over Nana, som altid slår over i anelsen af, at han netop *nu* skriver 'på' hende, på fordoblingen af hendes kød og blod: „og jeg forstår dine røde læber, Nana, dine røde Nana-læber, din røv og dine lår, jeg forstår dine lår og din kusse, jeg forstår din kusse og dine skamlæber og dine mørke kussehår, og min næse som forstår, glider ind i din vagina, og jeg forstår din vagina, der er våd, våd og lyserød og dirrende, og som løfter sig, og jeg -jeg der forstår så godt - forsvinder med næse og mund og slikker og suger [...] / Onani. Det er ikke helt klart, om det er Nana af kød og blod, eller om det er en fantasiskikkelse og et navn her i teksten, som bliver til og forsvinder og bliver til endnu en gang, ud og ind, som jeg skriver.”

I de korte skriftekstaser bliver Nana igen, midlertidigt, næsten levende for ham, mens ekstasens udløb åbner for en kuldslået beretning om den omtrent forudbestemte deflorering af pigens berusede tilstedeværelse i sig selv som enestående: „Nana, jeg forstår dit vilde humør, jeg forstår dit vilde begær. Men det var alt sammen meget, meget svært at være enestående når man er 19, ingen penge havde, og gaderne i København var pissekolde. Og alle døre var lukkede.” 1 randen af romanens dobbeltskrift åbner der sig således sprækker til en social diagnose, der hvor rudimentær den end kan forekomme, giver anelse om forholdet mellem udstødelse og vold. Nanas „vilde humør” bliver under et socialt tryk af kolde kontorer, socialarbejdere og gennemført usselhed til frossen attitude, til overlevelse uden liv - et forhold, som spejles i den fortalte tids langsomme gang mod vinter, skanderet af en tilbagevendende og stadig koldere regn. Næsten som for en naturlov forvandles Nanas livlige kød til figur, en offer-skikkelse, som udstilles i hendes pornoficerede poséren og prostitution. Den skæbnesvangre, dødspornografiske ofring fuldbyrdes gennem fortællerens bøddelrolle, hvorunder pigens sidste rester af naivt og vildt humør slukkes. Og den foregribes gennem hans selvportræt allerede ved romanens begyndelse: „Det var denne sløjfe af gentagelser, der dengang satte strøm til mine betændte fantasier og underløbne aggressioner, så jeg nu igennem stilheden og frosten og vinteren har kunnet få øje på volden som et muligt svar på blaserthed og stivnede attituder fra et barn der sov alt for dybt.” Ganske vist skriver fortælleren om og på Nana, men han skriver først og fremmest i sit eget billede; *han* er *Nani's* centralfigur.

Fortællerens foregribelse til sidst i romanen af den døde Nana i billedet af en livløst skøn statue lader endegyldigt pigefiguren overskride pornografien - samtidigt med han afviser al videre skriftekstase: „Og maveskindet glat og uendelig sne en morgen, så tidløst glat og uendeligt afvisende, men samtidig det som vil gøre, at det vil trække i mine hænder for at røre ved dig. Røre ved din kolde krop. Din fuldendte krops hvidhed og hårdhed, som den figur hvis lår er smukke som to anæmiske søjler. Den blege, blege krop som allerede vil være

lysår borte, når jeg vil vende mit ansigt og nikke det bevidstløse svar på, at det er dig som ligger bag mig."

Så vidt historien om Nana i *Nani*. Den synes velkendt. Hele spillet om han, hun og skriften, vekseldriften mellem ekstase og patos på den ene side og fortællerens selvbevidsthed og selvironi på den anden side. Dette forhold peger også på forskellen mellem skrivningens erotiserede flyden og dens stivnen i livløs form: Nana-figuren dobbeltinkarneres som tema og æstetik i fortællerens foreløbige pointering af, at al skrift standser et sted og at dette sted er formens skønhed eller opfyldelsen af et hvilket som helst andet program, som af sig selv vil annullere „det anede, det der hele tiden er i færd med at blive til, hele tiden søger at finde sin form, men permanent er vaklende og usikkert - en stor og åben bastard mod verden." I den forstand når *Nani* til en fuld udfoldelse af sin mytologi - romanen når endda en selvbevidsthed om denne mytologis besnærende form.

Men som sprækkerne åbnes mod en social diagnose i *Nani* åbnes der også hinsides den skæbnebestemte ofring af Nana for genovervejelser af forholdet mellem patos og ironi, der rækker ud over historien om en pige hyldet i voldsomt liv og hendes elskers sans for skriftfordobling, jazz og brandy. *Nani* er en tidlig udgave af Jens-Martin Eriksens credo til litteratur som „en vision om at være den mest inderlige, yderligtgående, hensynsløse og selvransagende form for social kommunikation, der eksisterer". Det ville romanen ikke være, hvis den blot med fortællerens selvironi og udstilling af skriftprocessen i livets sted løb ind i sin egen formelle selvopfyldelse. Eller hvis romanen bare var en patetisk gentagelse af en historie om ofringen af livets umiddelbarhed til skønhedens figur.

Nani fortsætter ud over sig selv og sin romanform. Beretningen om romanens tilblivelse forskydes fra kunstnerromanens opfyldelse i skøn form, hvor Nana (som det netop ironisk hedder) 'er lagt bag' fortælleren, til desillusionsromanens resignation over for, at dens erkendelsepunkt skulle være værd at leve videre på - „Alt forsvinder ud mellem fingrene på mig som sand." Tilbage er romanens fræsende tone, en lingvistisk snerren, som gennemtrænger det ekstatiske og nanistiske. Den tone finder man blandt andet, hvor fortællerens selvbevidsthed balancerer på grænsen mellem patos og ironi og åbner til en dybere, kritisk ironi og et permanent selvkorrigerende sprog.

Den konkrete sprogbehandling i *Nani* rækker ud over tema og formskema og søger de præcise formuleringer af udstødtheden, som ikke vil komme fordi de netop ligger skjult langt nede i „det sociale korpus". Sproget bliver så i sig selv voldeligt i forsøgene på at præcisere. Sætningerne hugger og søger, gentager og afbrydes for at begynde igen. Det ombrudte sprog er kompromisløst og insisterer i sin åbne ufuldkommenhed på at kommunikere indsigter, som ligger hinsides de „dygtige" fortællegreb. Deri nærmer Jens-Martin Eriksen sig fordringen om en kommunikation af virkeligheden, der for længst har lagt en

konventionel empatisk humanisme bag sig, men som så meget desto mere må bero på en radikal sprogkritik, der benægter at der er noget menneskeligt, som er uudsigeligt.

Efterordet er skrevet til genudgivelsen af romanen, 2003.