

Fortællingens fald

Om kortlægning, målestoksforhold og rumlighed i De sataniske vers

Af Mette Jørgensen

I gulvet i forhallen til New South Wales' statsbibliotek i Sydney findes en marmormosaik af Tasmans kort, omgivet af et terrazzogulv, hvori basunengle med nautiske instrumenter, de fire vinde i hvert sit hjørne og to 1700-tals skibe er afbildet. Mosaikken er fra 1941 og en kopi af det originale kort, som blev overrakt landet i 1931. Det originale korts oprindelse er uvis, men sandsynligvis er det sammensat af stumper fra autentiske oprindelige kort fra Tasmans rejser. Kaptajn Abel Janszoon Tasman var ansat af det hollandske Østindiske Selskab, og han foretog i årene 1642-43 og 1644 to opdagelsesrejser til det australske kontinent, dels for at erobre nye handelsområder, dels for at finde en mulig passage til Stillehavet. Han var således den første europæer, der fandt Tasmaniens sydkyst og New Zealands vestkyst, og den første til at kortlægge store dele af den australske kystlinie. Kortet er således ufuldstændigt, men tænkte eller forestillede linier skaber alligevel en forholdsvis akkurat kontur af kontinentet, om end Tasmanien og Ny Guinea er afbildet som forbundet med kontinentet, og New Zealand endnu ikke fremstår som øer.

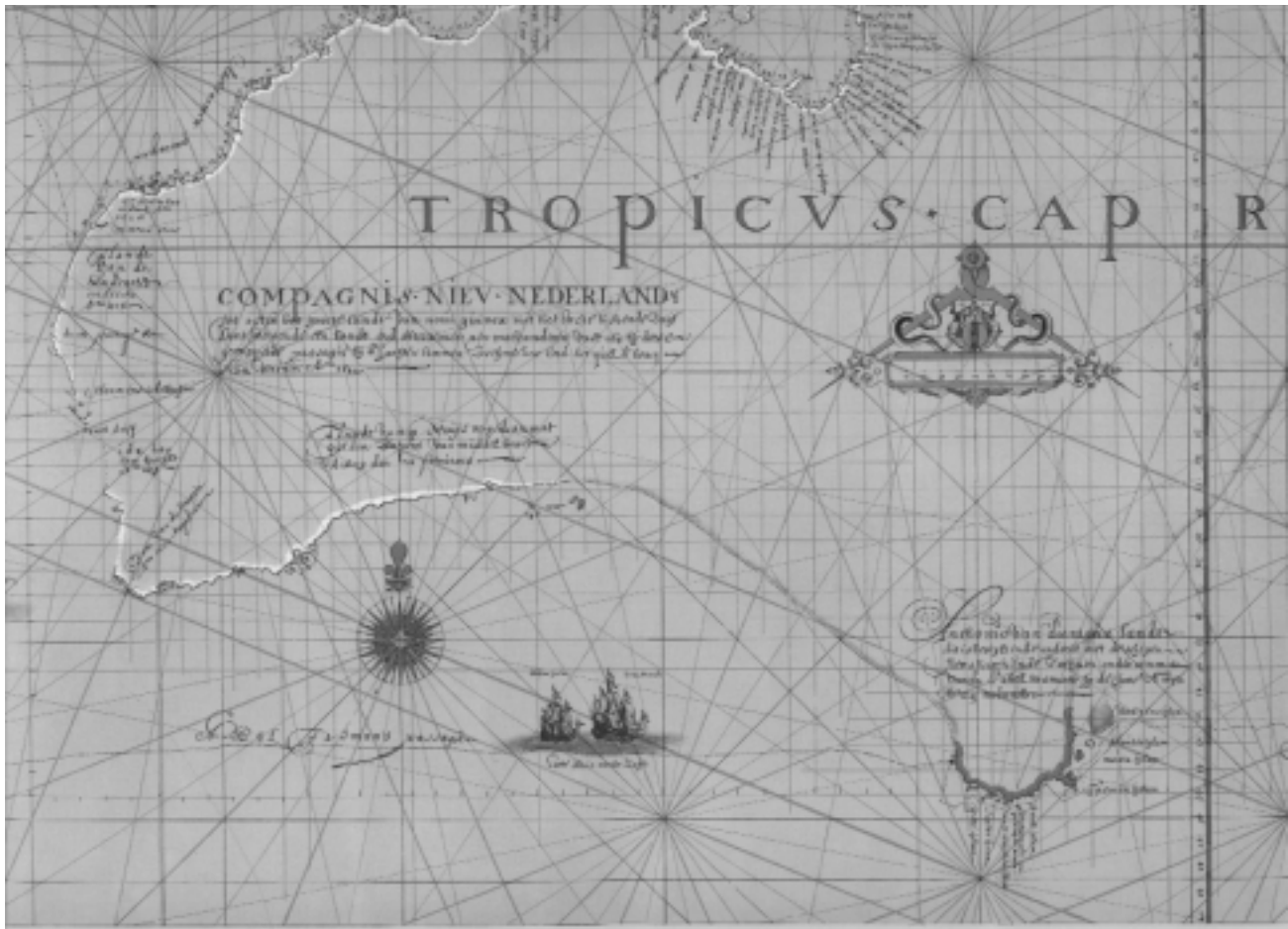
I

Indtil kaptajn James Cooks ankomst i 1770 udgjorde Tasmans kort den europæiske viden om en verdensdel, som endte med at få navn efter ønsket om et utopia, et ukendt sydligt land, *terra australis incognita*. At Tasmans kort danner indgang til et af landets største biblioteker, synes da også både indlysende og symptomatisk for et tidligere kolonisamfund i den nye verden, hvor den europæiske kortlægning af territoriet blev grundlæggende for nationens søgen efter national identitet. Mens Amerika var det forjættede land, fungerede Australien til at begynde med som straffekoloni og blev senere et andenklasses tilflugtssted fra de industrialiserede storbyer i Europa. Denne forbindelse til Europa genspejles i de tidlige litteraturhistorier, som beskriver dannelsen af den nationale litteraturhistorie i overensstemmelse med og stort set underlegen den engelske litteraturtradition, samtidig med at der stræbes efter at skabe en egen form for national og kulturel identitet ved at gengive denne dannelse ud fra en forestilling om menneskelig dannelse

og i forhold til en samhörighed mellem forfatterens erfaringsgrundlag og hans eller hendes nationale tilhørsforhold. Som sådan foregik den australske søgen efter national identitet i principiel overensstemmelse med det ideologiske grundlag for den europæiske kortlægning af den nye verden.

Men de europæiske kortlægningskonstruktioner er også blevet udfordret og spejlvendt, i særlig grad af netop de tidligere imperiale kolonier, hvor stedet selv og den enkeltes kulturarv ikke nødvendigvis korresponderer, og hvor kulturel autenticitet som den eneste måde, hvorpå der kan tales om identitet, således bliver umulig. Postkolonialismen er et af de områdestudier, der er opstået med udgangspunkt i denne optik, og feltet har siden slutningen af 1980'erne udviklet sig til at inkludere alle områder, der har været berørt af kolonialismen. Postkolonialismen tager afsæt i det politiske og historiske, for så vidt at fokus er rettet mod kampen mod undertrykkelse, og den postkoloniale teori er således ofte en position, hvorfra politiske, social-økonomiske, kønsmæssige osv. tematikker kan udkæmpes.

Institutionelt er postkolonialismen en videreudvikling af *commonwealth*-studierne, som gradvist blev et selvstændigt område inden for engelskfaget efter dekoloniseringen af de europæiske imperier i efterkrigstiden. Og en af de tematikker, som ofte diskuteres i den litteraturhistoriske udvikling af *commonwealth* post-kolonial litteratur og et betegnende træk i litteraturen selv, er litteraturens spatiale karakter, som kommer til udtryk i både struktur og indhold, f.eks. i forhold til landskabet eller i forhold til de geografiske rødder for traditioner, påvirkninger eller kilder. Implikationerne ved disse aspekter er til dels blevet analyseret gennem en historiografisk tilgang, der gør op med den europæiske historie, kortlægning og definition af verden. Men i stedet for at fokusere på underordningen i den europæiske kortlægning, kan kortlægningsfiguren også udgøre en analytisk tilgang, der tager højde ikke kun for tema, men også for form, således at kortlægning ikke alene forstås som imperiets historiske og autoritative fundament, men at konstruktioner af kortlægning har at gøre med måder at afbilde verden på. Utopien udgør således en præskriptiv afbildning af verden, der er komponeret i forhold til et prædefineret



Uddrag af Tasmans kort.

blik og dermed også i overensstemmelse med en lineær narrativitet. Heroverfor står den postkoloniale forskydning mellem sted, tilhørsforhold og kulturarv, der betyder, at der ikke nødvendigvis er korrespondance mellem den enkeltes placering i verden (eller det sted hvorfra jeg'et skriver) og dennes tilhørsforhold (eller tekstens synsvinkel). Det vil sige, at der sker en forskydning i målestoksforholdet mellem kort og sted, således at der ikke længere er tale om en ren repræsentation eller en betydningsdannelse, men i stedet om en alternativ kortlægning, der fremstår som en tilstedeværelse, som noget der præsenterer sig. Denne alternative kortlægning lader sig delvis beskrive i forlængelse af Svetlana Alpers' undersøgelse af deskriptiv kunst i renæssancen¹ og af denne kunsts brug af perspektivet som en måde at kortlægge en synsvinkel, der ligger inde i selve billedet. Ifølge Alpers hverken dramatiserer eller fremfører det deskriptive billede; det præsenterer noget, der er blevet set, men i en afbildning, der ikke fordrer en beskuer på afstand, men hvor beskuerens position inkluderes i afbildningen. Desuden sammenstiller Alpers den deskriptive kunst

med en kortlægningsimpuls, og hun argumenterer hermed for en form for repræsentation, som ikke på forhånd er autoriseret af et udefrakommende perspektiv, og som dermed ikke er baseret på en narrativ komposition, der fordrer en bestemt fortolkning.

Som et eksempel vil jeg i det følgende tage udgangspunkt i Salman Rushdies *De sataniske vers*, hvor der i formen faktisk forsøges fortalt en historie ved at afbilde en verden gennem en strukturering, der tillader en synsvinkel inden for den verden, der afbildes. Det kendetegnende ved Salman Rushdies roman er, at den præsenterer en fiktiv verden, som afbildes i den forstand, at romanen komponeres i sammenhæng med den måde, hvorpå forskellige elementer og hændelser knyttes sammen i associative mønstre, snarere end den kompositoriske sammenhæng baseres på temporal bevægelse og organisering. Denne spatiale struktur er mere lig en akkumulativ, deskriptiv form end en narrativ form, der er baseret på en prædefineret forestilling, der kalder på en bestemt fortolkning.

II

Fatwaen er uundgåeligt den modtagelse af Salman Rushdies store roman *De sataniske vers*, som har knyttet sig stærkest til både roman og forfatter. Romanen blev hurtigt forbudt i hjemlandet Indien. Den blev afbrændt af vrede muslimer i London. Og på Valentinsdag i 1989 blev dens forfatter dømt til døden. Et angreb på bogen har ganske simpelt lydt:

Profeten, hvis navn den troende muslim reciterer fem gange dagligt, som han elsker og betragter som menneskehedens forbillede, beskriver du som en svindler, og du forventer at vi skal klappe ad dig? Du har haft den frækhed at placere Profetens hustruer, som vi muslimer betragter som samfundets mødre, i et bordel, og du forventer at muslimerne skal prise din fantasys styrke?²

Nærværende analyse af romanen er dog ikke et forsøg på at relatere denne kritik til fiktionens univers; i stedet vil den tematik, som slås an i affærens forvrængninger mellem verden og roman, blive forsøgt afdækket i romanens strukturelle og litterære greb.

Salman Rushdies romaner har af litteraturkritikken ofte været betegnet dels som postmoderne, dels i tradition med magisk realisme. Det er oplagt at sammenligne hans romaner med Gariel García Márquez' latinamerikanske litteratur og med tidlige metafiktioner som Laurence Sternes *Tristram Shandy*, men også med grotesk realisme i Günter Grass' *Bliktrommen*. De litterære henvisninger og den dertilhørende litterære tradition har således til dels været brugt som ledetråd i kortlægningen af et forfatterskab, der er præget af en ekstrem flerstemighed; de nævnte henvisninger er blot en lille del af de mange, der findes indlejret i romanerne, hvor alt fra rocksange, *Tusind og Én Nat* og *Troldmanden fra Oz* til Rabelais, Joyce og Mahabharataen spiller ind, og hvor nogle naturligvis spiller en større rolle end andre. Dette karakteristiske træk af flerstemighed præger i særlig grad *De sataniske vers*, hvilket har fået kritikere i den anden ende af verden til at klandre romanen for sin usammenhængende komposition, for sin mangel på hvad nogen har kaldt kunsterisk helhed³

En noget anderledes optik på romanen finder man i Frederik Tygstrups artikel "Prosaens plan: Giles Deleuzes formforståelse og litteraturanalyse", hvori Tygstrup forsøger at diskutere, som han skriver:

muligheden for en formel bestemmelse af prosaen, som ikke er typologiserende, dvs. som ikke refererer tilbage til en generisk form, men omvendt opsøger den form, der konsolideres gennem værkets 'lokale grammatik'.⁴

Jeg skal ikke her komme nærmere ind på Tygstrups præsentation af Deleuzes formbegreb, som er baggrunden for hans afsluttende analyse af *De sataniske vers*, men derimod fremhæve hans konklusion om, at når vi spørger, hvordan en roman hænger sammen, bør vi undlade at

tage udgangspunkt i en vished om, hvordan man kan konstruere et imaginært univers ud fra bestemte typer, hvilket i realiteten er det samme som at foruddiskontere, at romanen tænker en tanke, vi allerede kender. Vi kan aldrig vide, hvordan en roman hænger sammen. Men vi kan altid analysere det, det er altid ganske bogstaveligt i den tekniske-formelle dimension. [...] Den vanskeligste opgave består i at erkende, hvad det er for en tanke, denne sammenhæng kan rumme, at finde det plan, som konsolideres i konstruktionen.⁵

Hvad Rushdie, for Tygstrup, har sat sig for i sin roman er at afsøge muligheden for at tænke et sammenhængende menneskeliv i det virvar af en verden vi lever i, og det har skabt en tanke, der er kulturel og epistemologisk uren, hvilket mullah'erne reagerer imod, men som også er en tanke, vi skubber fra os i forsvaret af romanen som blot og bar fiktion.

Tygstrup peger altså blandt andet på, at romanen generelt ikke på forhånd kan forstås alene ud fra gældende genrenormer, tværtimod kan kun analysen vise dens konstruktion. Om denne analyse så videre kan bære erkendelsen af romanens tanke, skal ikke her være til diskussion, derimod vil genreproblematikken være grundlag for en analyse af romanen, som tager sit udgangspunkt i en nærlæsning af første kapitel.

III

Byen Bombay er i det rushdieske univers et slags centrum for paradokser: Bombay er en forholdsvis ny by i en gammel verden; dens placering deler Indien i nord og syd og verden i øst og vest, og byens 12 millioner indbyggere indeholder fragmenter af hele Indien, både hvad angår sprog og religioner, rig og fattig. Men repræsentationen af Bombay er ikke en tro kopi af den virkelige by: fx. er fortælleren i *Midnatsbørn* ganske upålidelig med hensyn til en akkurat beskrivelse af byen og dens historie. Bombay er altså som sted snarere et udgangspunkt for en fiktiv verden, der i sin form gentager byens mange perspektiver.

Salman Rushdie har selv beskrevet sine tre romaner *Midnatsbørn*, *De sataniske vers*, og *Maurerens sidste suk* som en Bombay-trilogi, og det benævnte fællestræk kan både læses rent bogstaveligt og i det paradoksale blik, som byen afføder. Bombay er således i den første roman i rækken barndommens by i tiden efter uafhængigheden,

og i den sidste roman nutidens moderne Bombay. Heroverfor er storbyen i De sataniske vers i højere grad London: Bombay er begyndelsen og slutningen for de to hovedpersoner, Gibreel Farishta og Saladin Chamcha, mens London er stedet for deres metamorfose og samtidig et sted, der, som alt andet i *De sataniske vers*, indeholder et dobbeltbillede. Repræsentationen af London er således ganske konkret kortet i turistens bibel *London A-Z*, men også den perspektivforvrængning, som målestokforholdet uundgåeligt afstedkommer: Midt imellem drømmen som Ærkeenglen Gabriel og virkeligheden som skuespillerstjernen Gibreel Farishta vandrer en af de to hovedpersoner gennem byen:

Atlaset i hans lomme var hans operationsplan. Han ville frelse byen felt for felt, fra Hockley Farm i det nordvestlige hjørne af det kortlagte område til Chance Wood i sydøst [...] Men i sit for-dærv nægtede byen at underkaste sig korttegnernes herredømme, og den ændrede form, som det passede den, ganske uden varsel [...] Visse dage hændte det, at han drejede om et hjørne for enden af en mægtig kolonnade bygget af menneskekød og dækket af hud, der blødte, når man kradsede i den, og pludselig stod i en ikke kortlagt ødemark, i hvis fjerne udkant han kunne se store, velkendte bygninger, Wrens kuppel, Telcom Towers høje metalliske tændrør, som smuldrede i vinden som sandslotte [...] I dette pandæmonium af syner hørte han ofte latter: byen hånedes hans afmagt, afventede at han skulle overgive sig, indse, at det, der fandtes her, var hinsides hans fatteevne [...] Han vandrede gennem et forvirrende mylder af sprog. Babel: en sammentrækning af det assyriske "babilu". "Guds port". Babylon.⁶

Til storbyens konkrethed hører det paradoksale blik, som er den formmæssighed, romanen gentager, ikke alene som et egentligt sted, men også i kraft af fortællingens perspektiv.

Både *Midnatsbørn* fra 1980 og *Maurerens sidste suk* fra 1995 gør brug af en selvbiografisk rammefortæller, et jeg, der så at sige holder sammen på de digressioner, kronologiske spring og enorme persongallerier, der er karakteristiske for forfatterskabet. I *Midnatsbørn* er det et jeg, der ikke blot fortæller sin egen og Indiens nyere historie, men også fortæller den til Padma, der er indskrevet i fiktionen som lytter. I konstruktionen ligger der en narration, som den lyttende og dermed også læseren hører om, altså i fortællertiden, hvilket legitimerer en narration, som lytteren og læseren hører på, altså i den fortalte tid.⁷ Denne udsigelsens fortalhed i selvfremsstillingen er vital for rammefortællerens eksistens; samtidig med, at den nye nation i bogens forløb splittes af borgerkrig, grænsekrig, delstaters oprettelse og løsrivelse, krakelerer fortælleren i bogstaveligste forstand; han må simpelthen fortælle sit liv

for at hænge sammen og skærer dermed historien i stykker for at få den til at passe på sig selv. Men mens fortællingens konventioner nok illuderer en sammenhæng, kan tvivlen på samme skabe revner og sprækker; skår som ikke passer ind i mønstret.

I *Maurerens sidste suk* er der ligeledes tale om et memorerende jeg, der samler fortællingen, men her i et påtvunget og dermed nødvendigt tilbageblik. Som i alle tre romaner spiller *Tusind og Én Nat* en fremtrædende rolle; Moraes Zogoiby, Maureren, er ligesom Sheheradzade blevet dømt til at fortælle for at udskyde døden.

Men hvor begge de foregående jeg-fortællere indgår som personer i fiktionernes univers, og dermed bliver fiktionernes fortællende instans, er jeg'et i *De sataniske vers* ingen medspiller, men tilsyneladende den alvidende fortæller selv, der konstant stiller spørgsmål både ved værket og til sin læser:

Hvem er jeg?

Hvem er der ellers? (p.14)

Saladin Chamcha og Gibreel Farishta er begge indere fra Bombay og passagerer ombord på Bostan, Afgang AI-420 på vej til London, da maskinen bombes af sikhiske flykaprere "nioogtyve tusinde og to fod" (p. 13) over Den Engelske Kanal. Med hovedet mellem hinandens ben styrter de to mænd mod jorden, men på mirakuløs vis eller ved viljens kraft, og ikke mindst ved at flapre med armene og synge i vilden sky, sagtnes faldet indtil "de to til sidst svævede ned mod Kanalen som papirstumper i en blid brise." (p. 9)

IV

Således hovedkulds indledes *De sataniske vers* med et fortællende fald, der nok peger på sine kommende hovedpersoner, men også på sin egen vertikale forms nedkomst. Helt konkret starter romanen i himlen over Den Engelske Kanal og fortsætter nedad mod stranden, hvor de to mænd lander. Det vil sige, at fortællingen fremstilles vertikalt i rum snarere end i en horisontal linie; en konstruktion som bliver den form, romanen antager.

Hvordan kommer nyt til verden? Hvordan fødes det?

Hvilke sammensmeltninger, overførelser, forbindelser er det gjort af?

[...]

Er fødsel altid et fald?

Har engle vinger? Kan mennesker flyve?

(p. 18)

Disse spørgsmål er naturligvis stillet af jeg-fortælleren,

men i stedet for at gøre sig til ophavsmand for de to mænds fald og overlevelse, peger jeg'et i første omgang blot på sin distancerede position, der tillader iagttagelsen:

Jeg kender selvfølgelig sandheden. Jeg så det hele. Foreløbig gør jeg ikke krav på hverken allestedsnærvær eller almagt, men så meget kan jeg da klare, håber jeg. Chamcha ville det, og Farishta gjorde, hvad der blev villet. Hvem af dem gjorde miraklet? Hvad var det for en slags sang, Farishta sang? Var den englelig eller satanisk? Hvem er jeg? (p. 20)

Jeg'et stiller sig således på afstand af det fiktive univers, men kun for så vidt, at jeg'et som fortællende instans ikke forsøger at skabe en narrativ, altså linær, sammenhæng i faldet, "for når man kaster alting op i luften, så bliver alting muligt". (p. 15) De mulige årsagssammenhænge, som traditionelt skaber helhed ud af de enkelte dele, bliver ved jeg'ets spørgsmål udsat eller betvivlet:

Spørgsmål: Hvad er det modsatte af tro?

Ikke vantrø. Alt for endeligt, vist, lukket. I sig selv en slags tro. Tvivl.
(p. 104)

Chamcha og Gibreel er begge skuespillere, hvilket i bogstaveligste forstand vil sige, at de har ageret i ly af illusionens kraft. Gibreel i form af maskerede roller som Indiens mange guder, og Chamcha i form af kropsløse stemmeimitationer. Deres fald fra himlen medfører en metamorfose, hvor de før så afgrænsede verdener mellem virkelighed og illusion flyder sammen. Eller som det fremstilles i romanen, bytter Chamcha og Gibreel karaktertræk og bliver to sider af det samme selv:

Én mands ånde blev sød, mens en andens ved et lige så stort modsat mysterium blev sur. Hvad havde de ventet? Når de sådan faldt ned fra himmelen; havde de måske forestillet sig, at der ikke ville være nogen bivirkninger? Højere Magter havde interesseret sig for dem, det burde have stået dem begge klart, og den slags Magter (det er naturligvis mig selv, jeg taler om) har en drillesyg, nærmest letfærdig måde at omgås styrtende fluer på. Og en ting mere, lad os bare få det helt på det rene: store fald forandrer folk. Mener I, at de faldt langt? (p. 147)

Chamcha får horn og hale og en dårlig ånde, mens der over hovedet på Gibreel viser sig en gylden glorie. Strukturelt i romanen viser dobbeltheden sig som to fortælleplaner, der veksler mellem Gibreels to verdener af drøm og virkelighed, i den ene som Ærkeenglen Gabriel og i den anden som den genopståede skuespiller Gibreel Farishta, der ind imellem rammes af paranoid skizofreni.

Men dobbeltheden signaleres også sprogligt i sammenblandingen af de to mænds navne "Gibreelsaladin Farishtachamcha" og af adjektiverne "engledjævlske", som samtidig er en sproglig sammentrækning, der optræder adskillige gange i romanen i enten faste udtryk eller i udtryk, hvis enkelte ord ikke opdeles i individuelle meninger: "hvorihelvede hvemi hvadi trokkedukanstikkemigblåriøjnene hvorvoverdu luderluderluder." (pp. 472-73) Men den modsatte bevægelse findes også i Gibreels sidste desperate forsøg på at forklare sig, hvor der er dobbelt mellemrum mellem ordene i sætningerne.

Selvfølgelig ville det umiddelbart give mening at analysere disse sproglige misformninger ud fra en skriftsteamatisk problematik, men hvad der er mere interessant er, at sproget er tæt forbundet med den fysiske krop. Transmutationen af deres krop overføres på sproget og omvendt og bliver strukturerende for romanens form, idet sproget selv kommer til at besidde en sanselig materialitet, som rækker hinsides den fiktionelle verdens ramme. Dette hinsides peger dog ikke i retning af en evig tabt betydning, men på sin egen repræsentation, i den forstand, at den ikke foregiver at repræsentere en verden, men at præsentere en verden, at frembringe den. Dette er tydeligt i de sidste linier af *Maurerens sidste suk*, hvor skrevne ord ikke læses, men berøres:

Øverst på denne gravsten er der tre udviskede bogstaver; mine fingerspidser læser dem for mig. R I P.⁸

Eller i *De sataniske vers*, hvor et kapitel bærer titlen "Elloven Deeowen", der skiller bogstaver fra hinanden og skaber både ny mening og en perceptuel materialitet, idet den virkelige verdens læser tvinges til at føje lyd til det skrevne sprog, samtidig med at et virkeligt sted fiktionalliseres, London.

De sproglige misformninger og kroppenes metamorfose sker altså i kraft af fortællingens fald eller vertikaltitet, som vender op og ned på grænserne mellem drøm og virkelighed, mellem lethed og tyngde, mellem Chamcha og Gibreel, og en figurering af dette er Bahktins analyse af det groteske hos Rabelais, hvor den groteske krops topografi transformeres og åbnes for udvekslinger med verden:

Den groteske krop [...] er en krop som er i færd med at blive til: Den er aldrig afsluttet, aldrig fuldendt; den bygges hele tiden, skabes, og bygger og skaber en anden krop; ydermere sluger kroppen verden og sluges selv af verden.⁹

Grænserne mellem verden og krop opløses gennem kroppens konveksiteter og åbninger; kroppen sluger verden - æder den - og i det, den udskiller: lort, urin, snot, sved,

tårer, sperm og ved fødsel ligger muligheden for genskabelse. Udskillelsen har således som masse, som del af verden, kropslig karakter og forbinder kroppen til verdens elementer, men forholdet er samtidig en karnevalistisk inversion af et hierarkisk verdensbillede. Denne inversion relaterer Bakhtin til en værdiombrydning mellem den groteske krops øvre og nedre dele, og som sådan mellem høj og lav, hvilket blandt andet betyder, at menneskekroppen sættes som relativt centrum for et nyt verdensbillede. Inversion og værdiombrydningen er således forudsætningen for den genskabelse, som den groteske krop gestalter.

V

I sin artikel om romanen skriver den pakistanske kritiker Ishrat Lindblad, at splittelsen mellem de to fortælleplaner i romanen har et klart kunstnerisk formål, idet fortællingen i den 'virkelige verden' er centreret omkring heltens identitetssøgen, samtidig med at 'drømmens verden' sætter tvivl ved denne søgen: "Ved at skifte mellem en singularer og en pluralistisk narrationsform bruger Rushdie sin fiktion til at sige noget om pluralismens kraft. Mediet kan i denne roman i sandhed siges at være budskabet."¹⁰ Samtidig påpeger Lindblad, at narrationsens kerne i en identitetssøgning tydeligt viser sig tidligt i romanen med den alvidende fortællers spørgsmål "Hvem er jeg?"; et spørgsmål der igen forbindes med metamorfosen "For at fødes på ny [...] så må man først dø." (p. 13) De to hovedpersoner, der mirakuløst overlever, får et nyt liv i en ny verden, hvilket præsenteres i et fyrværkeri af henvisninger til skabelse, fødsel og genfødsel: Fx. er deres fly "Bostan" navnet på en af paradisetts haver; miraklet eller katastrofen sker nytårs morgen; braget fra eksplosionen sammelignes med det oprindelige *big bang*, "et miniature-ekko af tidens fødsel" (p. 14); og selve flyet bliver beskrevet som "en frøbælg, der giver sine sporer fra sig, et æg, der røber sin gåde" (p. 14), et billede, der forstærkes af Chamcha's forestilling om flyvemaskinen, første gang han rejste til England: "en flyvemaksine var ikke et flyvende moderskød, men en metallisk fallos, og passagererne var spermatozoer, der ventede på at blive udgydt." (p. 51) Desuden rummer romanen et utal af referencer til tallet syv, der således kan henvises til de syv skabelsesdage og til de syv lag af erkendelse i både buddhismen og islam, førend man når himmelen. Der gives også en direkte henvisning til den kristne skabelsesbetragtning: "I begyndelsen var ordet." (p. 317)

Lindblad læser således i det selvbetvivlende spørgsmål "Hvem er jeg?" alene en identitetssøgen, som bestyrkes af de mange henvisninger til fødsel og genskabelse, men i denne optik bliver fortællingens eget fald uden betydning. Heroverfor mener jeg, at sprogets regenerative

kraft derfor snarere afspejler den groteske krops topografi. Den lineære fortælling sprænges og værdiombrydes, idet faldet så at sige rejser fortællingens linie op og sender de to hovedpersoner hovedkulds ned fra himlen, indtil "de endte med at omfavne hinanden hoved-mod-hale, og kraften i deres kollision kastede dem af sted, tumlede rundt og rundt, og lod dem udføre deres tvilling-vejr-mølle hele vejen ned gennem det hul, der førte til Eventyrland." (p. 16)

Faldet er samtidig en ombrydning af betydning, idet Gibreel og Farishta i kraft af deres metamorfoser nok tilskrives gode og onde karaktertræk, men eftersom jeg-fortælleren udgør fortællingens perspektiv, er spørgsmålet, hvem er god og hvem er ond?:

Da disse distinktioner nødvendigvis må hvile på den tanke, at jeg'et (ideelt set) er homogent, usammensat, "rent" - en aldeles vanvittig tanke! - kan de ikke, må de ikke, være tilstrækkelige. Nej! Lad os hellere sige noget endnu vanskeligere: at ondskaben måske ikke ligger så langt under vore overflader, som vi ellers godt kan lide at sige, at den gør. - At vi faktisk *naturligt* falder i retning af den, at det altså *ikke strider mod vor natur*. (p. 456)

Sprogligt underbygges dette betydningsskred i brugen af en række ord, som skrives ens, men hvis betydning omsættes i sammensætningen med andre ord - fx. stjerne, filmstjerne, stjernes kud, søstjerne. Eller ordet 'fald' eller 'falde', der kan alludere til syndefaldet, men som også er de to hovedpersoners fald fra himmelen. Ordet gentages i et utal af faste udtryk og bringer ved sin konkrethed døde metaforer, som bruger verbet 'at falde', til live: falde i staver, regnen falder, snefald, at falde på knæ, tæppefald, falde i søvn. Det er således ikke ordenes betydningsmæssige iklædning, der repræsenteres, men i højere grad deres mulige konkrete indhold, der præsenteres, fx. i faldet. Efter at flyet er knækket midt over falder Chamcha og Farishta i et luftrum, hvor

Over dem, bag dem, under dem i det tomme rum hang der flystole, stereohovedtelefoner, serveringsvogne, transportsygeposer, indrejsetilladelser, toldfrie videospil, tresbesatte kasketter, papkrus, tæpper, iltmasker. Desuden - der havde nemlig været ikke så få indvandrere om bord, ja faktisk et ganske pænt antal hustruer, som af rimelige embedsmænd, der passede deres arbejde, var blevet krydsforhørt om længden af og eventuelle særlige kendetegn ved deres ægtemænds genitalier, og et passende antal børn, hvis legitimitet de engelske myndigheder, som altid ganske rimeligt, havde draget i tvivl - desuden hang der altså, blandt resterne af flyet, og lige så splintret og lige så absurd, et sjælens vraggods, knuste minder, aflagte jeg'er, udrevne tungemål, krænkede privatliv, uoversættelige ordspil, udbrændt fremtid, tabt kærlighed og den glemte betydning af

tomme, rungende ord som *land, høre til, hjem*. (p. 14)

Det vil med andre ord sige, at de fysiske love, der gælder for ting og kroppe såvel som for narrationen, er ophævet. Bogstaverne flyver op fra orderne og falder ned på nye pladser, kroppen og narrationen indtager almindeligvis umulige positurer, og herved bliver ordenes, kroppenes og fortællingens materialitet synlig.

VI

De sataniske vers lukker sig således ikke om sig selv som et singulært, ensidigt litterært udtryk, men romanen relativiserer heller ikke singulariteten med et pluralistisk udtryk, hvilket ville fastholde dens fald i en dualistisk snarere end i en paradoksal eller i en tvivlens konstruktion. Der er ikke tale om, at romanen forudsætter en identifikatorisk eller enhedspræget læser, hvis læsning den dekonstruktivt eller postmodernistisk bryder op og spreder i en eller anden abstrakt pluralitet. Den groteske krops topografi, som gestaltes i de to hovedpersoners metamorfose, gentages i romanens strukturerende form, idet fortællingen falder, og alverdens ting og fænomener bogstavelig talt kastes op i luften. I det uordentlige felt af elementer, der således kommer til at cirkulere i værkets rum (man må forestille sig romanen i tre dimensioner), materialiserer sig betydningsrelationer ikke blot mellem ting, der ligger til højre eller venstre for hinanden, men også mellem det, der ligger neden under og oven over hinanden, eller skråt oppe eller nede; både mellem konkrete ting og mellem konkrete ting og abstrakte tanker, og følgelig mellem værk og verden. Det litterære værk fremstår i sig selv som en grotesk form for roman, der stikker sine misformede, monstrøse træk ud i verdenen omkring sig, idet der etableres en forbindelse mellem sproget og den fysiske krop, hvilket medfører, at sproget selv opnår en sansemæssig materialitet, der rækker hinsides den fiktive verdens rammer og hinsides spørgsmålet om en positiv referentialitet. Og denne sansemæssige materialitet overføres til romanernes spatiale strukturering i kraft af det narrative fald.

Den forvrængede kortlægning af luftrummet over Den Engelske Kanal afdækker med andre ord en formmæssig indeksikalitet snarere end blot at være en repræsentation af en bestemt virkelighed og viser en spatial afbildning af verden, og den kommer dermed til at vise en anden måde, hvorpå et liv kan relateres til en verden, dels fordi kortlægningens deskriptive effekt tillader et perspektiv indefra, snarere end den forudsætter et udefrakommende blik, dels fordi romanen således ikke frem-

står som en repræsentation af verden, men som en beskrivelse af en verden, der præsenterer sig for verden.

Mette Jørgensen er ph.d. og lektorvikar på Center for Europæiske Kulturstudier, Aarhus Universitet.

Noter:

- 1) Se Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* [1983] (London: Penguin, 1989)
- 2) Syed Shahabuddin, "You did this with Satanic foresight, Mr. Rushdie" in *Times of India* 13. oktober 1988, citeret i Amin Malak, "Reading the Crisis: The Polemics of Salman Rushdie's *The Satanic Verses*" i *Ariel*, 20/4 1989, p. 185. Min oversættelse.
- 3) Fx. Patrick Parrinder, "Let's Get the Hell Out of Here" in *London Review of Books*, 29. september 1988, og Robert Irwin, "Original Parables" in *The Times Literary Supplement*, 30. september-6. oktober 1988.
- 4) Frederik Tygstrup, "Prosaens plan: Giles Deleuzes formforståelse og litteraturanalyse" i *Deleuze og det æstetiske*, 4 kutsiv redigeret af Niels Lehmann og Carsten Madsen (Aarhus Universitet, Æstetikstudier II, 1995, p. 182.
- 5) Tygstrup, p. 193.
- 6) Salman Rushdie, *De sataniske vers* [1988], på dansk ved Thomas Harder (Samleren, 1989), pp. 349-50, 489. Alle yderligere henvisninger er til denne udgave og er inkluderet i teksten.
- 7) Denne konstruktion af det selvbiografiske fortælleperspektiv er adopteret fra Per Stounbjergs artikel "Konstruktion og dekonstruktion af den selvbiografiske fortælling hos August Strindberg" i *Kritik* 94, 1991.
- 8) Salman Rushdie, *Maurerens sidste suk*, på dansk ved Thomas Harder (Gyldendal, 1995), p. 417.
- 9) Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, oversat til engelsk af Hélène Iswolsky (Bloomington: Indiana University Press, 1984), p. 317. Min oversættelse.
- 10) Ishrat Lindblad, "Salman Rushdie's *The Satanic Verses*: Monoism contra Pluralism" in *From Commonwealth to Post-Colonial*, redigeret af Anna Rutherford (Mundelstrup & Coventry: Dangaroo Press, 1989), p. 83. Min oversættelse.