



Fortællingens nødvendighed

De dyrebareste ting er lettere end luft: Paul Auster og Wayne Wang har begået filmen 'Smoke', og i hælene på den følger 'Blue in the Face' senere på året. 'Smoke' vandt den Internationale Kritiker Pris i Berlin i år.

Hvis nu cigarbutikejeren Auggie havde været lidt længere om at ekspedere Pauls hustru ville hun ikke nå over til banken for der at blive skudt. Hvis Rashid ikke havde pjækket fra skole for istedet at drysse rundt på gaderne havde han ikke været på rette sted og reddet Paul fra at blive dræbt af en lastbil. Hvis og hvis. Der er flere af den slags 'hvis nu ikke' i Paul Austers og Wayne Wangs fællesværk *Smoke*. Tilfældet spiller en stor rolle i Paul Austers forfatterskab, en af hans bedste romaner hedder sågar

af Erik Svendsen

'Tilfældets Musik'. Tilfældet er den uforudsigelige kobling, den uforklarlige kombination, sammentræffet der får en radikal betydning for menneskenes liv. Den ubetydelighed, den statistiske usandsynlighed, som kommer til at dominere ens liv. Foreningen der forvandler, eller med Paul Austers fortællers ord i romanen 'Leviathan': "Det afgø-

rende var at acceptere det mystiske i begivenheden – ikke at fornægte det, men omfavne det, at indgive sig selv det som en bevarende kraft. Hvor alt indtil nu havde været mørke for ham, så han nu en smuk og frygtindgydende klarhed" (side 205).

Tilfældet er et tilbagevendende fænomen, noget nær krumtappen hos Paul Auster. Med det uforklarlige sammentræf kommer tilværelsen til at hænge sammen. Som noget ufatteligt. Men det er ganske påfaldende, hvordan forfatteren

samtidig har et andet særtræk, der peger i modsat retning, nemlig en optagethed af fortiden. Tilfældet bliver parret med sin modsætning, med en determination som uvægerligt styrer det mystiske -eller sætter det mystiske i relief, giver endnu flere forklaringer på det underfundige. "Du skal ikke blive hængende i fortiden. Det er livet for interessant til" hedder det i 'Leviathan' (side 61). Fortællingen er et langt dementi af denne livsnydende postnietzscheanske forestilling. Det store problem for fortælleren i den roman er akkurat, at han gang på gang nægter at se det fortidige i øjnene. Han ønsker at naivisere sit liv. Dermed komplicerer han tilværelsen.

Det er ikke nogen tilfældighed at de vigtige figurer i Smoke alle bliver nødt til at se deres fortid i øjnene. Mere eller mindre ufrivilligt. Hvor tilfældet peger på individets frihed, peger figureernes optagethed af fortiden omvendt på tvang, nødvendighed, på kræfter som man helst vil forbigå i tavshed. Det er bare ikke muligt. Hvis der er noget Paul Austers figurer snakker om (såvel i romanerne som på film), er det fortidens betydning. Det fortrængte vender tilbage, hvad der næppe kan være noget tilfælde,

hvorfor tilfældets ubestemmelig relativiseres. Den kontante Auggie bliver pludselig konfronteret med det, der skulle være hans voksne datter, Paul kommer til at ribbe op i de sår, hans sjæl har fået efter tabet af hustruen. Rashid møder langt om længe sin fader. Som det er i *Smoke* er det i alle romanerne. Den ubestemmelige og dunkle fortid skal graves frem, før mennesket kan få en oprejt gang. Det lykkes i den optimistiske *Smoke*, i mindre grad i romanerne.

Spændingen mellem tilfældet og den knugende fortids betydning er afgørende hos Paul Auster. En anden modsætning ligger i forholdet mellem fortællingens betydning og overhovedet tilværelsens beskaffenhed. På den ene side higer figurene efter at organisere livet efter fortællingens logik og dermed identificere en retning i tilværelsen, på den anden side er alle underlagt modernitetens forgodtbefindende, det vil sige det ustabile, det flygtige, det fluktuerende. "Ethvert menneske er sit eget livs forfatter" står der i starten af 'Moon Palace' (side 11). Den tanke gennemstrømmer Paul Austers værker. De vrimler med mennesker, der er syge efter at fortælle historier, vilde med at omskrive og gendigte deres eget livs vigtigste er-

faringer. Besatte af at sætte erfaringer i scene.

Slutningen på *Smoke* er et overdådigt eksempel herpå: Auggie hjælper forfatteren Paul med at kunne skrive en rigtig julehistorie ved at fortælle om den jul, hvor han påtog sig en rolle, nemlig at udgive sig for en anden. Skuespillet gjorde en blind, ældre kvinde glad. Ganske vist mener Auggie, at kvinden var klar over, at hun ikke nød juleaften sammen med sit barnebarn, men hun spillede sin rolle lige så godt som Auggie gjorde det. Og tilfældigvis får Auggie der hos den blinde lyst til at stjæle et kamera. Dog er han ikke meget for at bruge det, Auggie er et retskaffent menneske. Først nogen tid senere, da han forstår at kvinden er død, begynder han sit private projekt med at fotografere det samme gadehjørne på det samme tidspunkt år ud og år ind, uanset vejret. Vennen Paul bladrer billederne igennem og bemærker, at det jo er det samme, man ser hele tiden. Modernitetens

Side 6: De to rygere William Hurt og Harvey Keitel, der meget passende får sig en smøg. Side 7: Harold Perrineau, Jr. og Forrest Whitaker er faderen og sønnen, der genforenes.



og det moderne hverdagslivs monoton. Men det passer ikke, siger Auggie med god ret. Forfatteren burde se, at de mange gentagelser af motivet åbenbarer det modsatte, dvs alle forskellighederne. Alle nuancerne i lyset, de uendelige variationer i menneskemængden. Det divergerende, ikke den overfladiske gentagelse af det samme er det afgørende. Det evigt skiftende i moderniteten. Eller om man vil, tilfældet der hele tiden skaber nye billeder.

Wangs (og Austers?) måde at filme Auggies indsigtfulde fortælling på er uhyre markant. For første gang i filmen – og vi er i filmens slutscene – går kameraet tæt på figurerne, der ellers trofast er blevet filmet i halvtotale, på god afstand. Nu går kameraet så tæt på, at vi alene ser Auggies mund, der med drevne pauseringer 'uskyldigt' redegør for, hvordan hin juleaften spændte af. Et falsk barnebarn møder en falsk bedstemoder og provisorisk skaber det umage par en lykkelig familie. Der er ellers ikke for mange lykkelige familiestunder i Paul Austers forfatterskab, så meget vigtigere er scenen, der tilmed i filmens creditslutning bliver visualiseret i sort hvid. Et sted i sin kvasiselvbiografiske bog 'Opfindelsen af ensomhed' skriver Paul Auster: "At lege med ord på den måde A. gjorde som skoledreng var altså ikke så meget en søgen efter sandhed, som en søgen efter verden som den figurerer i sproget. Sprog er ikke sandhed. Det er vores måde at eksistere i verden" (side 195). Det er den erkendelse, der bærer slutningen af *Smoke*. Auggie og den gamle blinde fortæller hinanden løgnehistorier. Men de lever intenst, mens de gør det. Ved at omarrangere erfaringerne i pure opspind og omskrivninger kan man bryde igennem den ensomhed, der klæder alle mennesker.

Man skal være varsom med betegnelsen det nye, men lettere firkantet kan man sige, at Paul Austers bestandige betoning af fortidens betydning er et traditionelt naturalistisk træk, mens det nye er accentueringen af fortællingens nødvendighed og betydning. I *Smoke* bliver det æstetisk og kompositorisk markeret, hvor essentiel den organiserede fortælling er, idet alle hovedpersonerne får lov at have deres egen monolog, der stopper handlingen for at skærpe opmærksomheden

om det levende ord om fortiden. Cyrus, Rashids fader, fortæller om, hvor smerteligt hans liv har været efter at hans elskede, Rashids moder, blev bildræbt, en død som Rashid må tage på sine skuldre. Ved samme lejlighed fik han smadret sin ene arm. Rashid har levet i den tro, at faderen var en sjuft, sandheden er snarere, at Cyrus har levet i skyggen af sin døde elskede. Den fraværende arm har bestandsigt mindet ham om hans skyld. I parentes bemærket skal lige med at Wang og Auster tilsvarende har udstyret Auggies tabte elskede, Ruby, med en klap for øjet. Enøjet eller enarmet, det kommer ud på et. Pointen er, at de to med deres kropsdefekter manifesterer kærlighedstab og fortrængninger. Deres krop vidner om de mentale tab som alle i *Smoke* (og resten af Austers værker) prøver at leve med, og i bedste fald at udligne.

De to vigtigste fortællinger i *Smoke* er Auggies julehistorie og Pauls allegori om den unge mand, der går i sin faders fodspor. I mere end en forstand. Hans fader var skientusiast. Han forsvandt imidlertid på en tur i Alperne. Sønnen vokser op med samme skipassion, og da han gør et holdt på en tur i Alperne, opdager han et lig lige under isens overflade. Han ser ned og ser sig nærmest i et spejl; han forstår, at han ser sin faders lig. Og det går op for ham, at han selv nu er ældre end hans fader var da han døde. Pointen er, som i 'Opfindelsen af ensomhed', at man skal blive sin egen fader. Positivt sagt. Man kunne også vende den morale om og sige, at Paul Austers værker, inklusive *Smoke*, er en glimrende illustration af det fadersvækkede USA. 'Moon Palace' handler decideret om en mand, der eftersøger sine familiære rødder, ligesom 'Opfindelsen af ensomhed' er et studie i den forsvundne eller fraværende fader, et arkæologisk arbejde der skal kaste forklarelsens skær over fortællerens eget liv. Gøre den blinde seende.

"Erindring var det eneste som holdt ham i live, og det var som om han ville holde døden på afstand så længe som muligt for at kunne vedblive med at huske", skriver Auster i 'Opfindelsen af ensomheden' (side 142). Ordene er møntet på bedstefaderen, der sandelig havde sit at skjule. Paul Austers forfatterskab er en viderførelse af bestræbelsen på at komme i kontakt med det fortrængte. På klassisk mo-

derne vis. Det særegne ligger så efter min mening i fortællingens nødvendighed, i at dette at fortællingens slør ikke bare er mediet, men snarere målet i sig selv. "Jeg ville forvandle mit liv til et kunstværk", som fortælleren annoncerer i 'Moon Palace' (side 25) uden at han iøvrigt kan leve op til fordringen.

Smoke er en smuk film. Aktuel fordi dens publikum velsagtens deler figurernes kamp med fortiden, imødekommende fordi den ser ud til at hylde tilfældets musik. Den er fragmenteret, og det trækker selvsagt i den anden retning end det fortidsdeterminerede gør, giver den lukkede historie en følelse af frihed. Det er oplagt at sammenstille den med Robert Altmans ditto episodiske *Short Cuts*, der er lige så (bevidst) vestkystneurotisk som Wangs og Austers er forbløffende østkystafslappet, jeg mener hvem havde drømt om at New York (Brooklyn) kunne være så fredelig og provinsiel som tilfældet er i *Smoke*.

Der er ikke megen metropolpsykose over *Smoke*; omkring Auggies cigarbutik kredser nogle mennesker, som elsker at fortælle historier, og de har øjensynlig god tid. Det har filmen også. I forhold til moderne æstetiske eksperimenter er der noget konservativt eller klassisk over *Smoke*. Den registrer, er ikke udpenslende, derimod forsigtig, ja man fristes til at sige autentisk i sit gruppeportræt af livet omkring et gadehjørne i Brooklyn. Men den holder selvfølgelig ikke. Den ekspressive slutning, hvor vi kan tælle skægstubbene på Harvey Keitels Auggie, trækker gulvtæppet væk under den naive realistiske tilgang.

I startscenen får vi at vide, hvad *Smoke* er. Paul fortæller om, hvordan den navnkundige Walter Raleigh fandt en metode til at kvantificere røg. Hans bestemmelse er et røgslør, et dække over en form der altid skifter og kryber ind overalt. Røgen er som ilden. Den sætter ikke grænser. *Smoke* går tæt på, ligeså tæt på som kameraet er til slut på Auggies mund. En bevægende tiltro til det talte ord og de levende billeder.

Smoke (...). USA 1995. I: Wayne Wang. M: Paul Auster. P: Greg Johnson m.fl. F: Adam Holender. P-design: Kalina Ivanov. Mu: Rachel Portman. Kl: Maysie Hoy. Medv: Harvey Keitel, William Hurt, Forest Whitaker, Stockard Channing, Harold Perrineau, Ashley Judd. Distr: Nordisk Biografidistribution A/S. Premiere: 25.08.95.