

Den *naragtige* kærlighed

Kærligheden som naturkraft i romankunsten

Ulrikka Strandbygaard

Længslen efter kærlighed er fællesmenneskelig og helt fundamental. At der findes kærlighed er kilden til både liv og vækst. Det er også kilden til et hav af fortællinger.

Kærligheden kan være en gave, en nåde. Den kan komme når man mindst venter det – og måske slet ikke synes man har fortjent det, som et lynnedslag fra en klar himmel. Og den kan være en ild, der skal næres, passes og plejes hver eneste dag.

Forestillingen om kærlighed er forbundet med noget positivt for langt de fleste af os. Og alligevel får den sjældent første prioritet i vores liv her og nu. Hvorfor? Aner vi, at kærligheden i sin yderste konsekvens, hvis vi “lukker den ind”, vil kræve alt, kræve os? Er vi (ud over alt det andet vi også er) faktisk *bange* for den?

Jeg tror, at angsten for kærligheden er lige så fællesmenneskelig og fundamental som længslen. Ikke bare angsten for at miste og mangle kærlighed, men angsten for “kærligheden som sådan”, for *kærlighedskraften*. Fordi den er uberegnelig (og som naturkraft uden for vores kontrol). Fordi vi, dybt i os, aner at kaos og opløsning er en del af den. Lige så livgivende kærligheden er i sit positive aspekt, ligeså nært beslægtet med død og undergang er den i sit negative. I de gamle matriarkater i Mesopotamien og på Kreta havde De Store Modergudinder (f.eks. Kybele) to “ansigter”, hvoraf det ene, symboliseret ved koen, gav tryghed og næring, og det andet, symboliseret ved et rovdyr, var mørkt og farligt. Kærlighedens dobbelthed, dens cykliske natur, harmonerede med årstidernes vekslende og skiftet mellem nat og dag. Gudindens mørke aspekt blev udlevet gennem rituelle konge- og børneofringer – hun var både moder og rovdyr, og mennesket var underlagt hendes given og tagen.

Enhver kultur ved, at dens fortsættelse er afhængig af kærlighedskraftens positive aspekt; frugtbarhed, liv, næring, omsorg. Moderne civilisation bygger til dels på angsten for dens mørke: Vi vil gerne have frugtbarhed og liv, men ikke kaos og død! Derfor har vi, i en

vis forstand, forsøgt at spalte kærligheden. Men kan man det – uden at kontakten med selve kærlighedens væsen går tabt?

Kærlighedens risiko

Kærligheden er forbundet med en vis risiko – risikoen for smerte.

Hvordan kan man elske – med risikoen for at miste, blive svigtet? Hvordan kan man leve – med risikoen (sikkerheden) for at dø?

Kærligheden som kraft er større end det enkelte menneske og udenfor virkelig kontrol. Den kan, som døden, være en uberegnelig og vældig magtfuld størrelse, der sætter vores afmægtighed i perspektiv. En gåde, et mysterium, som vi ikke kender for alvor, før vi *er* det. Vi ved ikke hvor kærligheden vil føre os hen, når den tager os (vi ender ikke nødvendigvis med “lykke til vores dages ende”, der er ingen garanti for resultatet), og at vælge at stole på den, som en kraft der til syvende og sidst vil mig det godt, kan, for en moderne bevidsthed, synes naivt og *naragtigt*. Men ikke bare det; også farligt. For “kærligheden gør blind”, den får os til at følge indre tilskyndelser, vores instinkt, og den, der trodser det etablerede fællesskabs regler og moralkodeks, risikerer udstødelse. Sådan har det altid været, i større eller mindre målestok, og frygten for at komme til at stå helt alene er måske en del af vores kærligheds-angst.

Hvis man forudsætter (som jeg hidtil har gjort), at der findes en kærlighedskraft, placerer det et vist ansvar hos mennesket, ansvar – og håb. Kærligheden findes ikke bare “sporadisk”, som et enkelt tilfældigt nedslag i et enkelt, tilfældigt liv, men som en mere “bestandig” kraft, der gennem menneskets handling og holdning kan sætte sig spor i og forandre verden (omgivelserne). Hvis *jeg* tør. Tør hvad? Tør give slip på alt lige her og nu og vove *springet*, ud over afgrunden, ud i det ukendte, ukontrollerbare *liv*. Tør overgivelsen, på trods af risikoen for at møde smerte.

Netop dette *spring* er hvad min roman *Kærlighedsskulpturen* handler om, men herom senere.

Ønsket om at have kontrol med livskræfterne (kærligheden) kan ligne en tendens i tiden, men ønsket er ikke nyt. Til gengæld er vore midler til at opfylde det i rasende udvikling, de forfines hele tiden, de fornys.

Ved hjælp af en stadig mere avanceret plastickirurgi kan vi skabe os selv i vores eget billede, komme vores “fejl” til livs og blive mere elskelige og succesfulde.

Med (lykke)piller kan vi påvirke hjernen, så vi undgår “adfærdsafvigelse”. (F.eks. giver man i USA urolige børn lykkepiller, så de ikke forstyrrer undervisningen på skolerne.)

Og med genmanipulation og kloning kan vi gå ind og påvirke selve vores DNA, fremelske “det gode” og fjerne “det svage/onde”.

Det er muligheder, der selvfølgelig *kan* bruges godt, hvis fremskridt i den ydre verden kommer til at hænge sammen med etik og motiv.

Ingen kan vel sige sig fri for gerne at ville undgå smerte, kaos, tab. Og hvorfor ikke leve smerteløst, i den grad det i fremtiden vil kunne lade sig gøre?

Men vil det kunne lade sig gøre, når det gælder kærligheden?

Kan risikoelementet opereres ud af kærlighedens natur? Kan vi leve i tryghed, smerte- og risikofrit, og samtidig få opfyldt vores fundamentale længsel efter at møde kærligheden?

Kan man designe sit kærlighedsliv, så det passer ind i en moderne tilværelse, matcher livsstil og profil? Eller er kærlighedens væsen mysteriøst, uforståeligt, paradoksalt, netop på grund af sin dobbelthed?

Med mine romaner *Labyrintens Latter* (1997) og *Kærlighedsskulpturen* (2000) har jeg ønsket at udforske disse “kærlighedstematikker”. I *Labyrintens Latter* er det især “angsten for kærligheden”, det handler om.

Mødet med “Kærlighedens Engel”

Labyrintens Latter begynder en blæsende efterårsaften i 1938, og den slutter et sted nær vores tid. Theodor og Dicte er romanens to hovedpersoner, blandt en mangfoldighed af bipersoner, og i centrum af bogen står deres kærlighedshistorie, som er både tragisk og komisk.

De to børn vokser op i tiden efter 2. Verdenskrig, i en lille landsby på en stærkt indremissionsk egn – Dicte som datter af byens fanatiske præst.

Børnene møder hinanden første gang i byens missionshus, hvor søndagsskoleeleverne skal til at opføre deres julekrybbespil. Dicte, der er for ung til at være søndagsskoleelev, er, uden Theodors vidende, kommet med på et afbud – som engel, og sådan går det til, at den fattige hyrde, alias Theodor, der ligger ude på marken og er ved at falde i søvn af kedsomhed, pludselig “vågner” og får øje på den svævende skikkelse med vinger af ståltråd og hvide hønsefjer. Englens mørke hår når hende til livet og skjuler næsten snoren hun har i ryggen, øjnene er brune og så varme, at han på et øjeblik glemmer sine få, nøje indstuderede replikker; stum står han dér på scenen, mens omverdenen forsvinder. Fra dét øjeblik bliver Dicte “Kærlighedens Engel” for Theodor.

En dag kort herefter tager Dicte Theodor med sig op på præstegårdens kvist, hvor de to stumme tvillinger, Else og Elise, tilbringer dagene med at væve garnet fra gamle sweatre og halstørklæder sammen til eventyrlige kludetæpper, der beretter de historier, som ellers ikke fortælles i den snerpede og religiøst fanatiske by. Dén dag oplever Theodor, at noget han “længe” har følt pludselig bliver synligt: Han og Dicte er vævet sammen i et kludetæppe; de er uadskillelige, deres livstråde er flettet sammen.

Dicte og Theodor oplever en stærk barndomskærlighed, men den forstyrres af Theodors intellektuelle og pukkelryggede moster Agnes. Agnes er en næsten hypnotisk personlighed, der kæmper mod egnens religiøse fanatisme og for kvindens ret til selvstændighed, bl.a. går hun ind for fri abort. Hun ville gerne have været præst, men på det tidspunkt var der ikke adgang for kvinder til præsteembedet. I stedet bruger hun nu al sin energi på at omskabe sit hus ved mosen til et bibliotek – bøger er hendes store lidenskab. Agnes lokker Theodor til sig med bøger; smukke, glansfulde bøger, hentet til Nr. Svendstrup fra de fineste boghandlere inde i København, og Theodor er sulten; i hans hjem findes der på reolen kun kogebøger og strikkeopskrifter. Agnes forfører Theodor åndeligt talt til et liv i sit bibliotek. Hun ønsker han skal blive forfatter og stiller ham overfor et smerteligt valg; det er enten hende – og bøgerne – eller Dicte!

Ansporet af sin egen angst for kærlighedens smerte, sin sult efter bøger og berømmelse og sin beundring for den modige Agnes og det talent hun ser i ham, vælger han “kunsten” frem for Dicte. Han forræder “Kærlighedens Engel”, og deres veje skilles for en tid.

Forræderen

Forrædertemaet er et vigtigt tema i *Labyrintens Latter*. Hvornår er man forræder i sit liv? Hvad skaber en forræder?

“Angst skaber forrædere”, siger Theodor et sted i bogen. Man er forræder, når man kender sit ønske, når man ved hvad man MÅ gøre, og så alligevel afstår fra at handle – af angst. Uvidenhed om kærlighedens mulighed skaber ikke forrædere, men bødler og ofre.

Forrædertemaet er grundlæggende for hele den kristne kultur, med Judas som historiens store forræder. Judas var indenfor, han var tæt på kærlighedskraften, og så alligevel valgte han som han gjorde. Hvorfor?

Theodor aner kraften bag sin kærlighed til Dicte, dens forbindelse med det mørke, det dybe, det uberegnelige. Han er, i modsætning til Dicte, bange for at overgive sig til disse livskræfter og ikke vide, ikke kunne overskue, ikke kunne styre. Kan han stole på kærligheden, kan han vide sig sikker på, at den vil gribe ham, hvis han springer? Det er skræmmende og næsten ubærligt for Theodor at elske så STORT og så risikere at blive svigtet, forladt, knust mod en afgrund. Så hellere tvivle og, ansporet af Agnes, se Dicte

som en begrænsning for sin kunstneriske udfoldelse. Hellere fravælge kærligheden og dermed (tilsyneladende også) risikoen for smerte og kaos.

Latteren i labyrinten

De første spor til *Labyrintens Latter* var tanker, der kredsede om latter og latterlighed (mennesket, der tager sig selv så højtideligt, at det ikke kan grine ad sin egen lidenhed, sine fejl). Tænk hvis vi vandrer rundt i vores livs labyrinter, drevet af vores forestillinger om rigtigt og forkert, om kærligheden som det at blive genelsket af den eneste ene, om hvad der er meningen med det hele, tænk hvis vi gør det, og der så ingen mening er, ingen sand kærlighed og ingen forkert, men kun latter, i luften, i træerne, i solnedgangen, i hvert eneste atom, latter som et stof på linje med ilt eller brint, som en naturens byggesten der indgår i alle forbindelser; en latter der intet kræver, men bare er og derfor giver fri, giver os frihed til at være *mennesker* med alt hvad det indebærer; at være små, latterlige, forræderiske – og frihed til at le ad det hele samtidig. En latter vi måske kun “hører” i dét øjeblik vi *kastes* ud over en afgrund og vores verden går under.

Theodor har altid frygtet at miste (han siger selv, at han er kommet ind i verden med dén angst), og da han mister, da hans angstvision bliver til virkelighed (sidst i romanen da han omsider har valgt Dicte), hører han Latteren, der er i alt; den runger for hans ører. Han hører den som brutal og hånende; tænk engang, latter midt under hans vilde sorg, hans undergang! Men hvis han ikke tog sig selv så højtideligt, så ville han måske kunne lytte til Latteren og sætte spørgsmålstegn ved hele sit udgangspunkt: Findes der overhovedet forrædere, gør vi ikke altid, hvad vi magter lige her og nu?

Det handler om tilgivelse, som er endnu et aspekt af kærligheden. Den tilgivelse finder Theodor nok ikke, men hans datter, fortælleren, finder den og kan derfor fortælle historien med en tone, der rummer både latter og smerte.

Samme fortæller siger et sted i bogen: “Man kan ikke slå engle ihjel, de opstår igen og igen.” Dicte dør til sidst, men Englen lever videre. Dicte har været i verden og sat sine spor, hun har elsket – og det betyder noget; hendes kærlighedsevne er gået i arv, den har sat et uudsletteligt aftryk på verden (på menneskerne omkring hende). Lige præcis dét er håbet i historien; mennesker dør, men kærligheden lever videre.

Skriveprocessens behov for kærlighed

Der er forskellige faser i processen med at skrive en roman. Groft sagt er der en første lang fase, hvor stoffet “hentes frem”, og denne fase kræver kærlighed, her må man være fuldstændig tro mod det stof der dukker frem, tage imod det i tillid til, at det har værdi. I en senere anden fase handler det om æstetisering af stoffet, formgivning af historien, eller kort sagt: formidling. Er min historie interessant? Har jeg skrevet den godt nok til, at

læseren får lyst til at bevæge sig dybt ind i mit univers, ja, at hun/han slet ikke kan lade være?

Med *Labyrintens Latter* ville jeg skrive en historie, man som læser kunne drukne i, et stort anlagt kærlighedsdrama om menneskelige mennesker og deres skæbner, en roman der tog sin kærlighedshistorie dybt alvorligt og som samtidig havde blik for de komiske optrin. Formen skulle være moderne og tillade det mere banale at leve side om side med det æstetiske. Formen skulle også være labyrintisk, den skulle konkretisere menneskets søgen i labyrinten, i sjælens kringelkroge; de snørklede gange, blindgyder og centrum(er), eller sagt med andre ord: Den skulle stofliggøre stoffet.

Det var først, da jeg fandt min fortæller, at jeg fandt det rigtige greb om historien. Med hende kunne jeg lave den hybrid af en kærlighedsroman, jeg ønskede – og som mit stof “krævede”: Blande høj og lav stil (komik/tragik), springe i tid og rum (fortid/nutid/fremtid), springe i bevidsthedsniveau (være i labyrinten eller se *ned* på den ovenfra), skifte mellem forskellige stilarter (realisme/magisk realisme) alt efter hvad der bedst kunne udtrykke mine personers tilstand, og inddrage metaplaner for at lade formen kommentere sig selv.

At inddrage metaplaner er et greb, hvormed man kan vise at “jeg ser mig selv, jeg er klar over mine virkemidler”. Det er et greb, det kan give fornemmelsen af lag-på-lag litteratur og skildre virkeligheden som et kinesisk æskesystem, og som muligvis samtidig har den funktion, at den kan punktere en mindre modstand i læseren, (f.eks.) modstand mod hybridromanens momentvise brug af storladenhed og banalitet.

De fleste af os har en (i hvert fald litterær) angst for det banale. Er litteratur banal, så er det trivi og ikke kunst! Men det banale er også en del af grundstoffet i ethvert drama, og er der ikke noget banalt i det stof, man som forfatter henter frem, så bliver historien sandsynligvis ikke særlig vedkommende i sin endelige form (men muligvis meget æstetisk). Det banale er en del af mytelaget i historien, en del af det menneskelige grundstof, som vi er fælles om – og en del af vores dramatiske arv; her tænker jeg bl.a. på de gamle græske tragedier (f.eks. *Elektra*), hvor helt banalt menneskelige følelser som hævn, jalousi, sorg og længsel fylder universet. Det banale er som et mineral fra fantasiens urfjeld, der kan overleve skriveprocessens senere æstetisering af stoffet og sørge for, at der i den færdige roman stadig løber blod til ordene. Man kan også sige, at det banale er “fejlen” i det æstetiske slutprodukt, den fejl, der gør at historien bliver menneskeligt vedkommende, i og med at den taler til læserens genkendelse og egne erfaringer med det at være menneske; vi ER banale! (I denne kontekst taler jeg selvfølgelig om “det banale”, når det bruges som en vitalt *element* af den endelige kunstneriske hybrid.)

Et eksempel hvor det lykkes at forene det banale med det æstetiske (blande høj og lav stil) er i Tunströms roman *Tyven*. Her træder de latterlige, fejlbehængte mennesker ud

af siderne og trænger sig på i læserens virkelighed, i en grad så man skiftevis griner og græder over deres groteske liv og holder af dem netop *på grund af* deres næsten ubærlige menneskelighed.

Forfatteren som forræder – eller forfører

Skriveprocessens anden fase, formgivningen, kan sagtens konfrontere forfatteren med følgende spørgsmål: “Hvor meget skal jeg gå på kompromis for at få min roman accepteret af kritikken og stemplet som “kunst”? Jeg vil gerne være forfører, men ikke forræder – hvor går grænsen? Hvem vover at blotte sig og skrive en historie i en form, der er “politisk ukorrekt”? Hvor meget skal jeg dække mig ind bag stilistiske greb?”

Paradokset er, at det både er i æstetiserings-formgivningsfasen, at man kan hæve sit stof, sin historie, til “kunst” og (sagt med store ord) forråde sin histories anderledeshed, sjælen i den.

Sammensmeltning af indhold og form

I *Kærlighedsskulpturen* skildres kærligheden som et gådefuldt mysterium, der pludselig afstedkommer fænomener videnskaben ikke kan forklare. Historien er fantastisk, og jeg var fra begyndelsen klar over at denne roman skulle være langt mere kølig og nøgtern i sin tone end *Labyrintens Latter*.

Mens jeg skrev på romanen, arbejdede jeg bevidst på at lade en flertydighed leve i teksten, jeg ønskede hverken at lukke historien inde i fortolkning eller forklarende psykologi. Mine personer skulle bevare deres udsigelighed, samtidig med at de selvfølgelig skulle blive fysiske væsner, blive kød og blod, og selvom jeg efterhånden lærte dem bedre og bedre at kende, forblev deres handlinger gådefulde for mig. Hvad var deres motiver til at gøre som de gjorde? Jeg *anede* nogle svar, men jeg *forstod* dem ikke. De handlinger mine hovedpersoner foretog sig kunne ikke forklares ud fra hverken psykologi eller kølig logik. Jeg stod med et regnestykke, der ikke gik op på normal vis; 2+2 gav ikke 4, men måske 5 eller 9! Kærlighedshistorien i romanen var en gåde.

Fornylig sagde en kvinde til mig, efter at have læst *Kærlighedsskulpturen*, at “den var nem at læse og svær at få styr på”. Den havde krævet det samme af hende, som livet kræver: tillid. Den havde krævet, at hun gik ind og stolede på *sin* intuition, på *sin* oplevelse af stoffet. Fordi der ikke var nogen “højere forfatter-instans”, der fortalte hende om den måde, hun forstod tingene på, nu også var rigtig. Ikke engang til slut var der nogen, der konkluderede for hende, om hun havde læst bogen “rigtigt”.

Denne kvinde formulerede, uden at vide det, fuldstændig perfekt min hensigt med romanen. Historien om det gådefulde mysterium bag en menneskelig skulptur af kød og blod, der i største hemmelighed er beliggende på Panuminstituttet i København;

historien om kærligheden som en kraft, der kan opløse og skabe formen (verden, kroppen), *måtte* selvfølgelig sætte sig *spor i formen*. Formen skulle gradvist gå i opløsning mod slutningen, eller rettere: Der skulle ske en total sammensmeltning af indhold og form. (Dette påvirker bl.a. tegnsætningen til slut; der er intet slutpunktum, romanen nægter at slutte, at lukke og slukke efter sig; den fortsætter ud over de tomme sider...)

Narren og drengen

Narl er en gammel, forhutlet særling, der en aften i Aldi, ind over køledisken med færdigretter, møder den højst usædvanlige Bird; en lysende ni-årig dreng. Romanen er beretningen om denne dreng, sammenstykket af de mennesker, der har mødt ham.

Narl er et sky og ensomt menneske, mærket af et enormt sort modermærke i panden. Han tilbringer sit liv i en to-værelses på Vesterbro, slumrende foran fjernsynsskærmen. Men en aften møder han Bird og vågner – både bogstaveligt og i overført betydning, og der udvikler sig et bemærkelsesværdigt venskab mellem de to.

En dag (efter der er sket nogle voldsomme hændelser i Birds familie) inviterer Narl (der aldrig før har været på charterrejse) Bird til Maderia – også kaldet Kærlighedens Ø. Det bliver en fantastisk ferie. Når de går langs øens levadaer, ind og ud mellem bananplantager, gør Bird pludselig holdt på en lille stenbro, og Narl bemærker betaget hvordan gule, grønne og blå kanariefugle dukker op af ingenting; de sætter sig på drengens fremstrakte arme og i hans kridhvide hår...

Denne første historie om Bird ender brat på udkigsplatformen over Nonnernes Dal. Hér kaster Narl Bird ud over afgrunden. Den dreng, som han er kommet til at elske – og som er det eneste menneske, der nogensinde har elsket ham.

Scenen er en slags hjerte i romanen, et livsvigtigt organ. Det er efter den de øvrige fortællinger begynder at pible frem, og alle ånder de i takt med scenen i Nonnernes Dal. Under retssagen mod Narl begynder hans enorme modermærke i panden at antage en hvidlig farve, og til sidst falder det af. Narl bliver dømt for mord, men bliver ved med at hævde: "Jeg opfyldte Birds højeste ønske. Det var hans ønske, ikke mit."

Man leder længe efter Bird i Nonnernes Dal, men liget bliver aldrig fundet.

Fortællinger om forvandling

Bird er som en sten der kastes i vandet; ringene bliver ved med at brede sig efter den. De personer, der er bipersoner i den første historie, bliver på skift hovedpersoner i de følgende. F.eks. de to tyske turister, Hansi og Petra, der med deres videokamera filmer Narl og Bird på udkigsplatformen – det er deres videooptagelse, der ender med at fælde Narl.

Fælles for de mennesker vi hører om i romanens følgende kapitler er det, at de alle ganske kort har været i berøring med Bird, og at dette helt tilfældige møde har sat sig dybe spor. Deres liv fortsætter fra det nulpunkt, hvor Birds tilsyneladende endte, men de er ufrivilligt berørte, ikke bare af hans historie, men simpelthen af at have mødt ham. Mødet med den lysende dreng får konsekvenser for deres liv; ringene breder sig i vandet.

Petra er en af dem, der tilfældigt møder Bird på hotel Do Mar og som senere filmer hans "død". Hun er på det tidspunkt 110% sikker på, hvad virkeligheden er, nemlig dét hun kan fange ind med sit videokamera. Senere begynder hun at tvivle, på sine domme over "de andre", på sin forestilling om kærlighed. Forvandlingen sættes for alvor i gang, da deres gamle videomaskine hjemme i Tyskland pludselig begynder at vise andre optagelser fra Nonnernes Dal end den ene, hun selv mener hun optog, og som blev brugt i retten. Hun bliver ufrivilligt involveret i det uforståelige kærlighedsmysterium, og hendes forvandling bliver fysisk i en grad, så hun selv begynder at udskille Madeiras duft, duften af orkidéer.

Det perfekte menneske?

Hvor Narl er det udstødte og dybt mindreværdige menneske, er videnskabsmanden Jarl Overgaard det modsatte, nemlig det menneske, der absolut ikke undervurderer sin betydning, men mener sig i sin gode ret til (på menneskehedens vegne) at manipulere med livet. Jarl Overgaard laver et genetisk eksperiment med en befrugtet ægcelle og finder på fertilitetsklinikken hvor han arbejder en villig rugemor til det, han regner med vil blive "det nye menneske", "det perfekte menneske". Hele den historie vil jeg ikke fortælle, men Jarl Overgaard hævder senere i romanen, at han er far til Bird, at han har SKABT Bird.

Jarls historie er skrevet i dagbogsform, så man kan ikke være sikker på troværdigheden. Men hvis Jarl virkelig *er* far til Bird, hvis han har ret i, at Bird er resultatet af hans hemmelige genetiske eksperiment, betyder det, at verden udelukkende er materiel, og at vi kun kan blive "kærlighedsskulpturer" via ydre, fysiske indgreb.

Skulpturen af kød og blod

Sideløbende med Jarls historie berettes om et fænomen, der af neurologer har fået tilnavnet "kærlighedsskulpturen". Det er en skulptur af kød og blod, der ligger på Panuminstituttet i et aflåst laboratorium på neurofysiologisk institut. Helt konkret består den af en mand og en kvinde, der ligger i tæt omfavelse og som det er umuligt at skille ad. Det ser ud som om de sover, men de er ikke i koma; deres EEG viser hjerneaktivitet som i vågen tilstand og så er den hundrede procent ens. Det samme er deres blod og

urinprøver; det virker som om de deler kredsløb. Endnu et gådefuldt fænomen ved "Kærlighedsskulpturen" er mandens mirakuløse helbredelse for den cancer hans journal beskriver som "fremskreden"; manden fremstår efter grundig undersøgelse fuldstændig rask.

Kærlighedsparadokset

Det er Narl, der foretager den gådefulde handling ingen forstår, og som ikke bare er naragtig, men ligefrem kriminel, et brud med samfundets love. For Narl selv er kastet dog den ultimative kærlighedshandling, og det er også denne handling, der sætter de følgende menneskelige forvandlinger i gang.

Narl er det mørke og mindreværdige i enhver af os.

Han er det mentalt eller åndeligt sovende menneske, der vågner da han møder den lysende Bird.

Men han er også narren, en slags "hellig tosse", der foruroliger os, når vi møder ham på gaden, fordi han "står udenfor" samfundets regler og kan se på os med andre øjne end dem, hvormed vi ser på os selv. Hans blotte nærvær stiller spørgsmålstejn ved vores gode, kærlige liv, og vi bliver utrygge, bange.

Måske er det netop, fordi han står udenfor, at Narl kan se Bird, se at han lyser, se at han er mere end drengen Bert – for Bird hedder i virkeligheden Bert.

På et tidspunkt, da Birds egen mor lige er død, spørger hans nabo Maria ham om han også er bange for at dø, og han svarer, nærmest forundret over hendes spørgsmål: "Jeg lever ..." Narl får straks øje på denne anderledeshed ved Bird.

Der findes et zen-koan, hvor en elev spørger zen-mesteren: "Hvordan bliver jeg oplyst, hvordan bliver jeg en mester?" Og mesteren svarer: "Vis mig dit ansigt før du blev undfanget." Hvordan gør man det? Hjernen vrider sig hvis man forsøger at forstå det. Man kan ikke forstå paradokset, man kan kun blive det, rumme det.

Netop dette er også historiens force. Historien kan favne det, sproget og begrebsverdenen kun kan dissekere, den kan rumme paradokset uden at fortolke eller forstå det ihjel; den kan formidle det videre som oplevelse, som *liv*.

Bird og det der sker med ham er et kærlighedens paradoks. På det symbolske plan bliver kastet til en kærlighedserklæring: Narl giver Bird tilbage til sit rette element; luften. Der sker en ofring af drengen Bert for at Bird kan komme til at flyve. Det er hængende der over afgrunden at man enten dør eller bliver en anden; sig selv.

Narls gave til Bird er, at han giver afkald på drengens kærlighed, på at blive gensket. Ofte er vores kærlighedsforhold små købmandshandler, vi giver og får tilbage, og får vi ikke tilbage, holder vi hurtigt op med at give. "Jeg elsker dig – hvis du altså også elsker mig!" Narl ofrer det han elsker allermost, og den eneste der nogensinde har elsket

ham. Han ofrer også sin i forvejen lave sociale rang og bliver til “en morder”, og bagefter vælter verden ind over ham med sin larm, sin vrede og fordømmelse. Men Narl holder fast i sin version af virkeligheden, at han opfyldte Birds højeste ønske.

Under retssagen fortæller Narl forsvareren om grunden til sin handling:

- Hvorfor kastede De forsætligt Bert Grunge Christoffersen ud fra udkigsplatformen i Nonnernes Dal?
- Jeg var ikke længere bange.
- Bange? For hvad?
- For kærligheden. For at miste den.
- Hvordan var De nået dertil?
- Gennem Bird.
- Er det Bert Grunge Christoffersen?
- Bird!
- Havde han talt med Dem?
- “Du er ikke angst”, sagde han til mig, “du er kærlighed.”
- Hvor befandt De Dem, da han sagde sådan?
- Vi stod helt henne ved rækværket, det blæste stærkt. Jeg fortalte ham at jeg var bange, og han smilte og sagde: “Du er ikke angst, du er kærlighed. Kærlighed, der ikke behøver beskyttelse, kærlighed der ikke kan mistes. Det er det eneste du behøver tænke på, det eneste du nogensinde skal bekymre dig om. Om du er inde eller ude, om du har succes eller fiasko, det er ikke vigtigt, for det er ikke virkeligt. Der er kun én virkelighed, og i dén er der ét vigtigt spørgsmål: Elsker du?” (*Kærlighedsskulpturen*, s. 204)

Birds gave til Narl er en *oplevelse* af kærlighedsparadokset. Ved at “lade sig kaste” ud over afgrunden viser han Narl, at den død vi forestiller os ikke er virkelig. Der er kun én slags død, nemlig når vi ikke er i stand til at elske. Døden er fraværet af kærlighed.

Springet ud i afgrunden

Billedet af Bird, der kastes eller springer ud i afgrunden, er også et billede på skabelsesprocessens nødvendige og altid skræmmende opgivelse af kontrol. Hvis jeg som forfatter opgiver min kontrol, min styring, ender jeg så i det totale kaos eller er der en anden styring, der tager over?

Denne opgivelse af kontrol kan være nødvendig, når man på en eller anden måde “sidder fast”, når kilden er tørret ud, når livet i processen er stivnet. Ved at opgive enevældet skabes der mulighed for at noget andet, noget ubevidst, kan slippe ind i proces og historie. Historien får en kontakt med “dybet”, som man ikke kan tænke sig til. Det er en overgivelse til processen – hvad den så end måtte byde på. Det er en overgivelse til historiens eget ønske, eget liv.

Overgivelsen er en kærlighedshandling og forudsætter villighed til at “dø” for at kilden kan strømme. Men der er ingen garanti for resultatet. Er dette spring ud i

afgrunden historiens død og min fiasko... eller findes der virkelig, indbygget i den ufærdige historie, en autonom drift mod udfoldelse, nøjagtig som frøet bærer på sin blomst?

Svaret finder man ved at springe – igen og igen.

Som en nar.