

Karin Sanders

University of California, Berkeley  
[ksanders@berkeley.edu](mailto:ksanders@berkeley.edu)

## Arkæologiske objekter i fiktiv tid Merete Pryds Helle og Svend Aage Madsen

Personer og ting, tingenes biografi, materialitetsforestillinger i det æstetiske udtryk, samt interessen for kroppen, har i de senere år skabt en fornyet æstetisk interesse for at forbinde arkæologi og litteratur. Hermed dannes en særegen oversættelsesproblematik, som ikke blot forholder sig til de spørgsmål omkring ord og billede, der har været diskuteret siden Horats' *ut pictura poesis* formulering, eller til den ekfraseproblematik, der især i de sidste tyve år har fået en fornyet opmærksomhed i litteraturstudier. Brugen af arkæologiske elementer i et fiktivt univers presser en særlig materialitetslogik ind i den tekstlige økonomi. På den ene side kan man sige at materielle objekter "oversættes" til ord hver gang den fysiske materielle virkelighed sættes ind i en litterær fiktiv og poetisk sammenhæng. På den anden side forbinder de faktisk-fysiske ting sig til den menneskelige erfaring og skaber et særegent hybridfelt hvor ting og kroppe ikke lader sig opløse eller oversætte uimodsagt til ordets domæne.

Arkæologien er en historisk disciplin, hvis særlige område er materielle levn. Samtidig har arkæologi rod i det græske *arche*, der betyder begyndelse. Som videnskabsdisciplin forholder arkæologien sig da også på mange måder, omend langt fra altid, til begyndelser. Da begyndelser har en medfødt autenticitetsvalør må den arkæologiske forestillingsevne nødvendigvis også handle om de forestillinger, vi har om autenticitet. Ikke kun i vores omgang med og relation til materielle objekter, men også i forhold til mennesket. Autenticitet er et omdiskuteret begreb, hvor samklang mellem oprindelse og sandhed kontinuerligt forhandles og genforhandles. Det autentiske menneske opfattes som et, der formår at holde fast på sig selv. Indenfor kunsten kan autenticitet betyde, at der er en overensstemmelse med ens selv og det man udøver. Hermed spores en forståelse af det autentiske som oprindeligt og originalt, som en måde hvorpå selvet finder sig selv trods pres fra den omliggende omverden. Men som den canadiske teoretiker Charles Taylor beskriver i *The Ethics of Authenticity* er autenticitet i det moderne ofte forbundet med et tab og en affortryllelse (disenchant-

ment), hvor objekter, der havde en bestemt betydning i samfund med hierarkisk faste ubrydelige mønstre, brydes ned i den individualisme, der følger med det moderne.<sup>1</sup>

Min interesse her er at finde ud af om den affortryllelse og tab som findes i det moderne har en følgesvend i form af en autenticitetsdyrkelse, der blandt andet kan finde udtryk i det, som jeg her vil kalde for det moderne menneskes selv-arkæologisering. Når materielle objekter oversættes til ord og den fysisk-materielle virkelighed sættes ind i en litterær fiktiv og poetisk sammenhæng – når de faktisk fysiske ting forbinder sig til den menneskelige erfaring – presser forholdet mellem historie og erindring, traume og nostalgi sig bestandigt på. I dag kan vi for eksempel i museer og i romaner og i billedkunsten se en investering af nuet i fortidens optik, som en måde hvorpå vi kan forholde os til os selv, ikke blot som historiske væsener, men som væsener, der er i stand til at identificere og skabe museale erindringsspor få øjeblikke efter store tab og ødelæggelser.<sup>2</sup>

Jeg er, med andre ord, interesseret i at finde ud af hvordan arkæologiske forestillinger ser ud udenfor arkæologien som fagdisciplin og især hvordan arkæologiske forestillinger forbinder sig med det moderne. Det er naturligvis vigtigt at skelne mellem arkæologien som sådan og den arkæologiske forestillingsevne. De to er beslægtede men ikke identiske. I arkæologien gøres tiden fysisk, den kan røres som en materialisering af fortiden i nutiden. Men hvis arkæologien som kernefelt er videnskabelig udgravning og studier af menneskets forhistorie gennem materielle levn, så er den arkæologiske forestillingsevne ikke blot en forlængelse af denne definition, men en ganske radikal udvidelse. Arkæologisk forestillingsevne kan således genkendes indenfor en lang række teorier. Sigmund Freud brugte den til at grave i psykens skjulte afkroge for at finde traumer af både personlig og kulturel karakter; Walter Benjamin ved til at stille spørgsmål ved autenticitet og aura; Martin Heidegger gennem interesse for forholdet mellem materialitet og tid, og Michel Foucault og senest Giorgio Agamben ved at problematisere kronologiske historiske processer.<sup>3</sup>

Man kan, med en vis oversimplificering sige, at mens arkæologien ønsker at skabe orden ud af det kaos som de materielle fragmenter ofte fremkommer i, så er den arkæologiske forestillingsevne, som den kommer til udtryk i litteratur og kunst eller i kulturteoretiske forestillinger, ofte, omend ikke altid, interesseret i netop dyrkelsen af det kaos, der ligger i det uopklarede og ikke forklarlige.

Spændfeltet mellem arkæologien som disciplin og som forestillingssevne finder vi udfoldet i to danske romaner fra 2009, Merete Pryds Helles *Hej Menneske* og Svend Aage Madsens *Mange Sære Ting For*.

Begge bruger arkæologiens objekter som materielle forbindelsesled mellem fortid og nutid.

Merete Pryds Helles er uddannet som arkæolog og har tidligere i romanen *Fiske i livets flod* fra 2000 arbejdet med arkæologien som tekstslag og som en beskrivelse af sprogets (både det skrevne og talte) tidligste spor.<sup>4</sup> Således følger vi her nogle rivaliserede arkæologers forsøg på at afkode en form for arkæo-akustik, lydspor fra fortiden, ved at bruge en lerkrukkes riller som en slags grammofonplade, hvor en ældgammel pottemagers tale har indlejret sig fysisk i materialet, mens krukkerne formes. Det bemærkelsesværdige her er, at den teknologi, som bliver arkæologiens værktøj – det instrument, der kan aflæse fortidens lyde – er en endnu-ikke-opfundet fremtidsteknologi. Netop brugen af fremtidsteknologier i afkodning af fortidsmaterialer forekommer at være kendetegnende for den arkæologiske forestillingsevne, som den kommer til udtryk i forskellige æstetiske former. Det vil især blive tydeligt i Svend Aage Madsens roman, som jeg vil vende tilbage til.

Men lad os først undersøge Merete Pryds Helles *Hej Menneske*. Romanen handler, som titlen implicit indikerer, om et menneskets allertidligste dannelse og bevidsthed om sig selv som menneske. Den byder menneskets bevidsthed om sig selv velkommen, siger ”hej” til mennesket. Det betyder ikke, at romanen er en beskrivelse af begyndelsen på mennesket, men snarere, at det er en arkæo-fiktiv analyse af en mulig begyndelse. Romanen forholder sig til et tidspunkt i historien, i stenalderen i den nære orient, ”hvor mennesket”, som Pryds Helle formulerer det, ”første gang træder i karakter og begynder at bearbejde naturen, så den passer til mennesket, i stedet for at bare at indrette sig efter den”.<sup>5</sup>

Prosalitteratur benytter sig ofte af en slags arkæologisk logik, hvor læseren skal grave ned i tekstens dybde og hvor forfatteren konstruerer lagdelinger, der, når de afdækkes, viser kernen i romanens plot eller problem: årsagen, traumet, eller *whodunit* (detektivmodellen). Pryds Helle følger ikke denne konvention, men benytter sig af arkæologien på en anderledes manifest måde. Hun skaber i stedet parallel-universer og bevæger sig frem og tilbage mellem nutidsplan og fortidsplan, mellem 2009, hvor en arkæologistuderende kvinde ved navn Edith deltager i de afsluttende udgravninger af en stenalderlandsby i nærorienten, og fortiden, hvor en stenalderkvinde, også med navnet Edith, er hovedpersonen i den tilegnelse af naturen, som får mennesket til at sige ”hej” til sig selv. Kittet, der binder fortid og nutid sammen, er den dobbeltfigur, som de to Edith’er udgør. Lad os, for at holde dem adskilte, kalde dem for nutids-Edith og fortids-Edith.

Der er "system i tingene", læser vi, både i fortids-Ediths stenalderhus og i nutid-Ediths arkæologiske tilgang til det.

Vi er i stenalderen. Det, vi graver frem, er flint, stenperler, knogler, økse-hoveder, stenpaletter, polersten, bennåle, få figuriner i ben eller ler, stenskåle, smykker i perlemor og muslingeskaller, flere knogler, enkelte korn og frø. Fårekæber, urokseben, splintrede fugleknogler. Og så husene naturligtvis, alle stenene i murene, gulvene, sten ved indgangen. Det er mærkeligt at være blød og organisk midt i det hele.<sup>6</sup>

Netop ved at være blød og organisk midt i det hele, bliver systemet porøst. Det emotive og menneskelige går ind og ryster tingene sammen, også tekstligt, således at arkæologiens fagprosa blandes med skønlitterære greb.

Romanen bruger en lang række materielle metaforer for at forbinde de to tidsplaner. Det kan være en lille hvid sten, som arkæologerne afviser som betydningsfuld, men som nutids-Edith oplever som en formidlende tidskapsel. Den giver hende en direkte kropslig forbindelse til stenalderkvinden, således at hun kan lægge sig som hud omkring fortidskvindens efterladte knogler: "og når jeg rører den, tænker jeg på Edith [fortids-Edith]. Min hånd, hendes hånd. Min hud, hendes knogler".<sup>7</sup> Det følelsesbetonede forhold til fortiden, som nutids-Edith besidder og forbinder til de materielle levn, får hende til at se sig selv i tingene og ikke mindst i de menneskelevn som udgraves.

Sammen løfter vi stenen op og bærer den over på pudsgulvet. Under stenen er en trekant af tynde stenplader, og i trekanten ligger et barneskelet. Ediths søn. En ganske tynd hovedskal, der smuldrer, når man stryger penselen over den. Marie Louise [rettsmediciner] viser mig, at suturen ikke er vokset sammen. Barnet døde altså, før det var fyldt to år. Der er bittesmå fingerknogler, en buet ryggrad. Jeg får lyst til at tude.<sup>8</sup>

Citatet er i sin enkelthed kompliceret nok. Det er nemlig ikke kun det affektive billede af en kvinde, der rykkes *ud* over sig selv (eller rettere *ind* i sig selv) over synet af det døde barn, der er vigtigt. Der er en væsentlig trefoldig tidsdimension i citatet. Dét, nutids-Edith har lyst til at tude over er, at fortidsbarnet ingen fremtid havde. Disse "bittesmå fingerknogler", der således bliver billede på fortid, nutid og fremtid, er blot ét af de mange fysisk-materielle spor på tab, der i romanen forbinder de to Edith'er.

En væsentlig del af bogen iscenesættes som et universitetsspeciale i arkæologi ved Carsten Niebuhr instituttet på Københavns universitet med tilhørende fotografier af de diskuterede udgravningssteder og

artefakter. Projektet er finansieret af Carlsbergfonden og faktiske levende arkæologer så som institutleder og ekspeditionsleder Ingolf Thuesen og flere andre realpersoner optræder med navns nævnelse. Specialets metodiske fundament bliver klarlagt ved direkte henvisning til Steven Mithens *The Prehistory of the Mind*, som er del af den arkæologiske teoridannelse, der falder under betegnelsen kognitiv arkæologi.<sup>9</sup> Og det er delvist her, vi kan finde nøglen til Ediths dobbeltprojekt, eller rettere til den dobbelte Ediths projekt. Mithen formulerer den kognitive arkæologi med begrebet *cognitive fluidity*, hvor ellers adskilte kompetencer, såsom social intelligens, naturhistorisk intelligens og teknisk intelligens kombineres og hermed danner grundlag for kunst, religion og videnskab. I stedet for at bevidstheden fungerer som en schweizerkniv, der folder sine redskaber ud, ét af gangen, så kan en kognitivt flydende bevidsthed skabe synkrone forbindelser. Det er netop sådanne synkrone forbindelser, der afspejles i Pryds Helles romanunivers.

Dette tydeliggøres i den måde hvorpå det faktiske og det fiktive smelter sammen. Først får vi følgende selv-manende ord fra den specialeskrivende nutids-Edith:

Jeg må holde fast, være faktuel. Så kan jeg beholde mig selv i den virkelige verden. Fakta er godt. Ingen slinger i valsen, kun beskrivelse af de materielle genstande, ingen fortolkning. Det er lige mig. Ingolf vil være stolt af mig.<sup>10</sup>

Specialet, med den poetiske titel "Den bevingede død" er naturligvis én lang slinger i valsen, hvor den arkæologistuderende netop ikke holder fast i sig selv, men giver slip allerede fra specialets første linjer, som lyder:

Edith [fortids-Edith] sidder på den solvarme klippe mellem to fremmede næsten nøgne mænd og nyder, at varmen tager af. Himlen bliver rød, som løber en blødende gazelle over den og glider i tusmørkets mudder. Hun har nogle få korn i sin hånd, som hun kigger på.

– Det er jo bare korn, siger hun.<sup>11</sup>

Selvom "fakta er godt", som vi læste tidligere, så er fiktion nødvendig for at fortiden kan levendegøres med mættede sansedetaljer, solvarme klipper, nøgne mænd, blødende gazellefarver, og tusmørkemudder. Samtidig er kornet, som citatet ovenfor slutter med, naturligvis ikke bare korn, men et arkæologisk spor, der peger på stenalderkvindens gradvise indsigt i landbrugsdyrkelse og domesticering af dyr og hermed på historien om overgangen fra menneskets nomadetilværelse til agerbrug og stationære bosteder. Kornet er således en lille kernehård tidsmetafor, der bliver billede på overgangen fra én praksis til en anden.

Men sådan en udvikling forekommer jo ikke i ét menneskeliv eller i én generation. For at få den arkæologiske virkelighed ind i fiktionens form har Pryds Helle derfor, som hun forklarer i efterordet, “forkortet stenalderen, så den kunne rummes i en enkelt levetid, for at fiktionen også kan have sin virkelighed. Det betyder også, at begivenheder optræder som samtidige, selvom der i virkeligheden var lang tid imellem dem”.<sup>12</sup>

For at denne sammentrækning af tid kan fungere i fiktionen må den materialiseres, og til det formål opererer Pryds Helle med endnu en betydningsbærende materiel metafor, der forbinder de to tidsplaner, nemlig trapper.

Trapper bruger vi til at bevæge os fra et sted til et andet, men aldrig lige ud ad landvejen. Der er altid lagdeling og planforskelle på spil, et forhold til højde og til dybde, til opstigning og nedstigning. I romanen bliver nedadgående trapper brugt som billede på nedstigning i den dybe fortid. Fortid-Edith har således konstrueret en nedadgående trappe, som gradvist afdækkes i romanens arkæologiske udgravning. Denne faktisk eksisterende 9 000 år gamle trappe vises på romanens billedsider, hvor læseren med egne øjne og gennem arkæolog-forfatterens håndgribelige kamera, kan verificere den materielle realitet. Den opadstigende trappe, som vi af gode grunde ikke ser et fotografi af, tilhører nutids-Ediths personlige arkæologi og forbindes med et barndomstraume: trappen som hun gik op ad og fandt sin mor, der havde hængt sig fra en loftsbjælke. Det er den nedadgående trappe til fortidens rum, der, via et bevidsthedsrykkende skorpionbid, bringer erindringen om dette dybe barndomstraume frem og hermed giver den opadgående trappe betydning.

Trapperne – både den der eksisterer i virkeligheden og altså kan beses og fotograferes et sted i den faktiske verden, og den imaginære der bruges til at grave ind i hovedpersonens psyke – skaber således materielle og funktionelle forbindelser mellem fortid og nutid og mellem tid og sted indenfor romanens rammer.

Merete Pryds Helles roman er stærkt optaget af tid og sted. I det indlejrede arkæologiske speciales andet afsnit lærer vi at:

Stedet forsøger at få hold på tiden, for tiden har altid været et problem for mennesket. Vi lever i tid, men vi er også udenfor den. Det er, som om vores bevidsthed er indrettet sådan, at den kan observere ydre tid, men selv føles uforanderlig. Og hvor er tiden henne, når vi ikke er der, og omvendt, hvor er vi henne, når tiden ikke er der? Der mangler en komponent i vores snildt indrettede hjerne, der kan komme med et svar, og det er nok derfor, trangen opstår til, blot for et øjeblik, at standse denne flydende, uregerlige tid og underlægge den bevidsthedens oplevelse af stilstand.<sup>13</sup>

Den “komponent”, nutids-Edith efterlyser, som skal gøre mennesket i stand til at begribe den ubegribelige tid, finder sit udtryk, både implicit og eksplicit, i romanens forsøg på at standse den “uregerlige tid” ved hjælp af arkæologiens materialer. Samtidig forlener romanen det arkæologiske materiale med både liv og “tid” via den kognitive arkæologis synergiskabende metodik og gennem indoptagelse af det faktiske i det fiktive.

En variation over denne særlige temporalitet finder vi i den anden roman fra 2009, som skal undersøges her, nemlig Svend Aage Madsens *Mange sære ting for*. Også her har vi at gøre med arkæologiske kroppe, omend på en anden måde end i Pryds Helles roman, hvor fortid og nutid behandles. Hos Madsen har vi også fremtiden med (således som også Pryds Helle havde det i *Fiske ved livets flod*). Som i så mange af Madsens romaner hvirvles vi ind i et univers hvor tid og rum, narrativ og historisk tid, og selve forestillingen om virkeligheden, rystes.

Først begås et mord. Den verdenskendte astronom, med det sigende navn Adam d’Eden, findes spiddet på Århus Rådhus’ tårn, noget nær en fysisk umulighed. Hvordan han endte dér, er det detektivarbejde, romanen skal afsløre. Men vigtigere end detektivrammen og mordopklaringen, er den opdagelse, som d’Eden havde gjort forud for sin død. Han havde opdaget to spejlplaneter, der gennem reflektering af lys kunne optage begivenheder fra fortiden. Disse er så blevet fanget på videobånd af den nu afdøde astronom. Læseren skal altså forestille sig en slags *fremtidens* teknologi iklædt *nutidens* apparatur, der kan fange *fortidens* historie.

Optagelserne af fortiden viser sig at være sprængfarlige, fordi de rokker ved grundlæggende myter, som er blevet opfattet som autentiske sandheder. Det er kristendommens fundament, der afsløres som løgne. Og det er ingen mindre end Gud *himself*, som bestiller romanens fortælling hos romanens rammefortæller, en ateist, der gør, hvad han kan, for at tale Gud (som han ikke tror på) til fornuft. Og Gud burde nok have været mere fornuftig end at bede en ateist fortælle sin historie. I den fortælling, den ateistiske rammefortæller giver os, lærer vi nemlig, at videobåndene netop “beviser” sort på hvidt, at kristendommens kernehistorie (Marias befrugtning) ikke skyldes Helligånden men en almindelig romersk soldat, der tvinger et samleje i stand. Frugten af det, der muligvis er en voldtægt, muligvis en af Maria sanktioneret elskovsakt, er, som vi ved, barnet Jesus. Jesus viser sig imidlertid på båndoptagelsernes bevismateriale at være alt andet end hellig, men en lømmel, der opfører sig uforskammet overfor sin mor. Alt sammen optaget på de af spejlplaneterne projekterede videobånd, og hermed materielle sandhedsvidner til myternes fortidsforfalskning.

Kristendommen er bygget på en fiktion, som det fantastiske videoarkiv beviser. Det er farlig viden. Samtidig med at en kvindelig detektiv (med en særlig evne til at forudsige begivenheder) forsøger at opklare mordet på astronomen, der er spiddet på Aarhus Rådhusårn, samles en lille gruppe videnskabsmænd og kvinder fra hele verden for at se de hemmelige bånd fra fortiden og finde ud af hvordan de dødsensalvorlige videnskabelige resultater kan bevares. De mødes i Moesgaard Museum, hvor det berømte mosefund, Grauballemanden, befinder sig. Brugen af Grauballemanden er genial, ikke blot fordi moselignet kan siges at være stort set nutidig med Jesus (i hvert fald ikke meget mere end 200 år ældre og det er ikke meget i det store billede), men også fordi dette arkæologiske menneskefund er med til at skabe en særlig tidsdynamik i romanen.<sup>14</sup>

Alle arkæologiske objekter har, meget bredt forstået, en slags dobbelt-temporalitet i sig mellem dét man kunne kalde tilblivelsestidspunktet og fundtidspunktet. Hvad enten det drejer sig om en artefakt (så som en krukke, en økse, eller lignende) eller en såkaldt ecofact (et arkæologisk fund, der stammer fra noget levende, som ikke er modificeret af menneskelig aktivitet, såsom frøkernelen i Pryds Helles roman), er det spændingen mellem det første og det andet tidspunkt, der bestemmer fortolkningen. Denne dobbelt-temporalitet bliver imidlertid yderligere kompliceret, når vi taler om arkæologiske kroppe. I modsætning til andre arkæologiske objekter, som naturligvis eksisterer i tid og har en historisk eller forhistorisk dimension, så har arkæologiske kroppe, altså menneskefund, en ekstra temporalitet, som potteskår, for eksempel, ikke har. Nemlig menneskets egen tid. Vi fødes, lever vores liv, kortere eller længere tid; vi har, ideelt set, en barndom, en ungdom, og en alderdom. Sagt på en anden måde, i arkæologiske kroppe er tiden stoppet og transporteret som et materielt levn til en anden tid som ikke er deres. Herved bliver den arkæologiske krop ikke blot fastfrosset i tid, men bliver også, som både Madsen og Pryds Helle viser, et billede på mennesket og en udfordring til menneskets oplevelse af tid.

At bruge moselig er ikke nyt for Madsen. Han flirtede allerede med en animering af Grauballemanden i romanen *Tugt og Utugt* i Mellemtiden fra 1976, omend ikke på så futuristisk-teknologisk vis, som det sker i *Mange sære ting for*.<sup>15</sup> I *Mange sære ting for* genoplives den døde mosemand gennem en (endnu ikke opfundet) projektionsteknik og skaber "en uhyggelig film der kørte med moseligaret gentagne død og opstandelse".<sup>16</sup> Tidsligheden og liminaliteten mellem de levende og de døde bliver mod slutningen af romanen forstærket, idet den arkæologiske krop i museets glasmonter får selskab af endnu et af romanens mordofre samtidig med at den animerende filmprojektion kører



nonstop og hermed gentager menneskekroppens evindelige opståen og nedbrydning i tid. Brugen af de tre kroppe, den fortidige (moseliget), den nutidige (mordofferet), og den fremtidige (videoprojektionen), lagt i samme gennemsigtige glaskiste i Moesgaard, bliver hermed en visualisering af kropsmateriale og tid. Vi ser denne tredobbelte krop gennem en kvindelig politidetektivs øjne:

På afstand kunne hun se projektionen [...] I glaskisten lå stadig det næsten sorte, sammenkrummende, indskrumpede lig med den opskårne hals. Men hvad havde de nu fundet på? Deres opfindsomhed gik for vidt. Mosemanden var ikke længere alene. En næsten lysende hvid krop lå slængt hen over ham. Omfavnede ham kærligt, eller lå snarere i ske med ham. Bortset fra at den nyttilkomne, hvide, var næsten dobbelt så lang som den sorte, manden der tilhørte kisten.

En mandsperson kun iført grå sokker. Kort, mørkt hår. Halsen skåret op som Grauballemanden også havde det, men et nyt stadig åbent sår. Armen slængt beskyttende hen over den andens dødsår. Imens kørte apparatet utrætteligt. Den sorte mand fik sin ungdomskulør, kroppen blev fyldigere, rettede sig ud, kom på benene. Men projektionen virkede ikke nær så overbevisende fordi den nyankomne havde lagt sig beskyttende hen over ham og herved brød illusionen.<sup>17</sup>

Illusioner og illusionsbrud bliver forbundet i Moesgaards museale rum. Et rum, der nu ikke længere kan siges at være en garant for det autentiske. Ligeledes bliver begyndelsen på kristendommen, den af Helligånden befrugtede jomfru, skrinlagt som en myte, spiddet (som det første mordoffer) af en 'realitet', der selv skal vise sig at være en illusion. Således hvirvler Madsen sine læsere ind i en tidsmaskine, der, ved hjælp af den arkæologiske krop, paradoksalt nok, får nutiden til at se fremtidig ud.

Lad mig afslutningsvis vende tilbage til de spørgsmål, jeg stillede i udgangspunktet, nemlig om arkæologiske elementers funktion i moderne tekster? Vi havde på den ene side det autentiske positivt forstået som noget originalt, en måde hvorpå selvet finder sig selv trods pres fra den omliggende omverden. På den anden side havde vi det autentiske negativt forstået som en affortryllelse i det moderne menneskes kamp for sin individuelle plads. I begge de analyserede romaner bliver arkæologiske kroppe en slags tidskapsler, der spændes ud mellem et negativt og positivt forstået autenticitetsbegreb. De sætter hermed ikke blot spørgsmål ved autenticitet, men også ved menneskets plads i tid.

I det litterære liv og den selv-arkæologisering det moderne menneske her kan gennemspille fiktivt – med en stadig refleksion over mennesket selv som fysisk materiale i tid – bliver den arkæologiske imagination

ikke blot en diskursiv strategi, men en slags hermeneutik, hvori fortiden udgraves med både spade og pen. Hvis mennesket hjælpes til historisk selvforståelse gennem konfrontation med det autentiske, så viser disse to romaner samtidig, at det autentiske kan afklædes klichéagtige og nostalgiske forestillinger om begyndelser eller oprindelser og sættes ind en ny mulig genfortryllelse.

#### Noter

<sup>1</sup> Charles Taylor, *The Ethics of Authenticity*, Cambridge, Massachusetts; London 1992 .

<sup>2</sup> Det blev tydeliggjort, da ruinerne ved Ground Zero i New York blev ”arkæologiseret” og ”musealiseret” umiddelbart efter terrorangrebet og direkte foran verdens undrende øjne. I *New York Times*, den 25 september 2001, beskrev Philippe de Montebello således de sammenstyrtede Twin Towers’ arkæologiske facet: ”the searing fragment of ruin” var to uger efter angrebet allerede blevet ”an icon”.

<sup>3</sup> Jeg har udfoldet dette nærmere i artiklen ”The Archaeological Object in Word and Image”, i Unni Langås, Andreas G. Lombnæs, Jahn Thon (red.), *Edda*, Oslo 2002, s. 258–271.

<sup>4</sup> Merete Pryds Helle, *Fiske i livets flod*, København 2000.

<sup>5</sup> Helle Pryds Helle, *Hej Menneske*, København 2009, s. 16.

<sup>6</sup> Pryds Helle, 2009, s. 7.

<sup>7</sup> Pryds Helle, 2009, s. 8–9.

<sup>8</sup> Pryds Helle, 2009, s. 11.

<sup>9</sup> Steven Mithens *The Prehistory of the Mind. The Search for the Origins of Art, Religion and Science*, London 1996.

<sup>10</sup> Pryds Helle, 2009, s. 16.

<sup>11</sup> Pryds Helle, 2009, s. 20.

<sup>12</sup> Pryds Helle, 2009, s. 194.

<sup>13</sup> Pryds Helle, 2009, s. 26.

<sup>14</sup> Om brugen af mosefund i litteratur, poesi, fotografi, maleri, skulptur og museumsudstillinger, se min monografi *Bodies in the Bog and the Archaeological Imagination*. Chicago, London 2009.

<sup>15</sup> Svend Aage Madsens *Tugt og Utugt i Mellemtiden*. København 1976. Om Madsens forfatterskab og især om brugen af kronotopi see Anker Gemzø, *Metamorfoser i Mellemtiden*. Aalborg 1997.

<sup>16</sup> Svend Aage Madsen, *Mange sære ting* for, København 2009, s. 218.

<sup>17</sup> Madsen, 2009, s. 210.