

to Home» og Helle Helles Ned til hundene, upubliceret speciale, Institut for Litteratur, Kultur og Medier, Syddansk Universitet.
 Romer, Knud (2006): *Den som blinker er bange for døden*, Athene.
 Turner, Mark (2000): *Den litterære bevidsthed*, Haase.

OBJEKTETS MODSTAND

Om Vibeke Grønfeldts undersøgelser af form og subjekt i *Din tushed er min skrift på væggen*

At Henrik Libbker

I samme øjeblik man taler om noget som udkant, provins eller randområde, er enhver reel undersøgelse gledet én af hænde. Når noget defineres som udkant, kiles der nemlig en afstand ind mellem det centrum, der belyser, og den andethed, der belyses. Udkanten kommer således kun til syne som følge af dens fravær og afstand til centrum. Dermed afgrænses den negativt som det, centrummet ikke er. Som følge af udkantens negative afgrænsning fremstår udkanten aldrig som sig selv, men netop kun som position i et spil mellem to modsætninger.

I en dansk litteraturhistorisk sammenhæng er det bemærkelsesværdigt, at sådanne refleksioner sjældent artikuleres, selvom problemløsningen mellem centrum og periferi både tematisk og æstetisk behandles i litteraturen. Det gør sig bl.a. gældende i forbindelse med en række forfattere, der med rod i provinsen i 1960'erne og 70'erne ofte tematiserer spændinger mellem nyt og gammelt, ude og indre, by og land, centrum og periferi. Det gælder bl.a. Vibeke Grønfeldt, Gynther Hansen, Kirsten Thorup og endda Christian Skov, der alle har fået påduttet prædikatet »realisme« (ofte en særlig kreds én af slagsen) og derigennem forstås som fast forankrede beskrivere af udkantens (ofte provinsens) muld og udvikling. Deres litteratur er med andre ord tæt på det levede livs erfaringer og sansninger – ofte tæt på at være selvbiografisk. Det er svært ikke at se litteraturhistorie og udkantslitteratur som henholdsvis centrum og udkant i en sådan fremskilling: Udkantslitteraturen er jordnær, bundet til nærsanserne, mens litteraturhistorien, der griber udkantslitteraturen, er knyttet til fjernsanserne; udkantslitteraturen er krop og litteraturhistorien ånd. På denne vis understøtter fremskillingen af udkanten centrummets selvidentitet. Definitionen af, hvad udkanten er, attegner samtidig, hvad centrummet ikke er.

Men hos en del af de nævnte forfattere yder værkernes formarbejde betragtelig modstand mod en sådan reduktiv fortolkning. For det første udgør førnævnte forfatters værker i sig selv et centrum, der udkaster et perspektiv på verden. På denne vis opstår et skisma mellem det litteraturhistoriske, udgrænsende blik og værkernes eget perspektiv. For det andet og særligt interessant bliver det imidlertid, når et sådant perspektiv netop fremstiller førnævnte skisma mellem at være et subjekt, der udkaster et perspektiv på verden, og et objekt, der er udgrænset igennem en anden blik. I sådanne tilfælde opponerer værkerne ikke blot mod at blive udgrænsede, de opponerer mod den binære tænkning, som udgrænsningen er en del af. Dermed skriver de sig ind i en skriftorienteret, modernistisk tradition, hvor tænkningens og skriftens meningskabende struktur undersøges og behandles – æstetisk såvel som tematisk. Det er bl.a. tilfældet i Vibeke Grønfeldts *Din tæushed er min skrift på væggen* (1976), som jeg i det følgende vil behandle for at se nærmere på, hvorledes værket unddrager sig at blive reduceret til et objekt.

Vibeke Grønfeldt udgør på næsten alle mulige måder en randfigur i dansk litteraturhistorie. Ikke blot skriver hun fra periferien, Samsø, hvor hun blev født og stadig bor, også hendes værker opsummer såvel formelt som tematisk grænseegnene i menneskers bevidsthed, samfundets organisering og historiens faser.

Anerkendelse har det ikke skortet på fra det litterære miljø med en lang række priser, herunder Det Danske Akademis Store Pris i 1996 og Kritikerprisen i 1999. På trods heraf påpeger litteraten Inger-Lise Hjørtd-Vetlesen alligevel i sin behandling af Vibeke Grønfeldts arbejde i *Versioner af kunstneren og romanen i Vibeke Grønfeldts forfatterskab* (2002), hvorledes det synes »underlæst« (Hjørtd-Vetlesen 2002: 10-11). Hjørtd-Vetlesen erkender sin egen skyldighed i at have bidraget til en sådan underlæsning, fordi hun i lighed med hovedparten af den litterære kritik har fokuseret på forfatterens forankring i det provinsielle og skildringen af modernitetens indtog i og forandring af landbrugslivet i Danmark. På denne vis anskues forfatterens arbejde som oftest som en slags nyrealisme, der befinder sig i et provinsielt rum. Det er bestemt ikke helt forkert, eftersom Grønfeldts værker i overvejende grad arbejder tematisk med netop

overgangen fra en agrar og helhedsorienteret erfaringshorisont til en moderne industriel og fragmenteret oplevelse af virkeligheden. Anlægges en sådan vinkel på forfatterens arbejde, relateres Grønfeldt ofte til forfattere som Jens Smørup Sørensen, Kirsten Thorup eller Arthur Krasilnikoff, for hvilke det gælder, at de:

[...] er født i provinsen, i landbo- eller landsbykulturer, men vokser op i det moderne velstandssamfund med dets urbane normer og foretager en slags bevidsthedens rejse fra en relativ traditionel kultur til en globaliseret.

Kunstheterisk set har de udgangspunkt i modernismen og dens sprogpfattelse. Stoffet og livserfaringerne kalder imidlertid hos dem på en bred, episk form og på fantastiske eller magiske elementer. (Frandsen 2000: 210)

Det bemærkelsesværdige er imidlertid, at den litterære kritik primært nøjes med at forholde sig til den tematiske konflikt mellem tradition og fornyelse.¹ De modernistiske træk nævnes i forbiifarten, men behandles sjældent yderligere. Dermed er indplaceringen af forfatterne i en fælles gruppering i fare for at overse formelle og dermed også reelle forskelle i forfatternes udtryk såvel som litterære sigte, eftersom deres værker reduceres til deres overordnede tematik. Selvom der er visse formelle ligheder mellem de førnævnte forfattere, rummer særligt det tidlige forfatterskab fra Grønfeldts hånd en skriftproblematik og radikalitet, som vi ikke genfinder hos eksempelvis Smørup Sørensen og Thorup. For således at bryde med en tematisk reduktiv indordning af forfatterne i en litteratur- eller kunsthistorisk topografi er det nødvendigt at genlæse deres værker med særligt øje for deres underbelyste sider for derigennem at undersøge, hvorledes disse griber ind og understøtter, modificerer eller negerer den fremstillede tematik.

Et sådant opgør med fortidens synder foranledigede Hjørtd-Vetlesens genlæsning af Grønfeldts forfatterskab i 2002, som stadig står som det grundigste og bedste forsøg på at forstå værkernes kompleksitet. Hjørtd-Vetlesens arbejde trækker på en psykoanalytisk tilgang, hvor fænomenologien agerer en slags korrektiv, hvilket virker som en god tilgang til at fastholde spændingen mellem indre

og ydre, som ofte er skrevet helt frem i sprogets overflade hos Vibeke Grønfeldt. Alligevel bilder jeg mig ind, at yderligere behandling kan fremvise nye interessante aspekter hos Grønfeldt.

Forfatterskabet udvider sig hele tiden og består næsten af en udgivelse hvert år siden debuten i 1976 med *Din tavshed er min skrift på væggen* – langt hovedparten af disse er romaner af en ikke unæseelig længde.² I takt med at romanerne synes at blive længere og længere, har Vibeke Grønfeldt tilnærmet sig en mere traditionel episk realisme. De mest voldsomme formelle eksperimenter er således knyttet til første tredjedel af forfatterskabet, hvori vi også finder *Din tavshed er min skrift på væggen*. Selvom de formelle eksperimenter til dels forlades, fastholder Grønfeldt grundkonflikten som en såvel ydre samfundshistorisk som en indre psykologisk konflikt. Således lyder det i begyndelsen af *Mindet* fra 2005:

- Og smuk, siger far.
 – Et velskabt barn. Hende er vi glade for. Se hendes fine mund.
 – Ja. Hun ligner min mor, siger mor.
 Jeg skriger, fordi jeg ikke vil ligne en fremmed, der længe har ligget i jorden.
 – Som hun kan skrige, siger min søster glad.
 Og jeg skriger højere endnu.
 – Hun ligner min mor, og hun skal hedde Agate efter hende.
 – Jeg skriger, fordi jeg vil have mit eget navn. (Grønfeldt 2005: 9)

Barnet vil ikke være en Anden, men sig selv. Det vil sige, at barnets oprør går på, at det ikke vil fæstnes i en objektrolle: Det vil ses som et subjekt. På samme vis forsøger også Grønfeldts romaner at vriste sig fri af en objektrolle. De vil ikke blot være en andethed for læseren, kritikeren eller historikeren. De vil ikke blot være en genstand i udkanten af subjektets horisontfelt, men et centrum i sig selv. Problemet er imidlertid, at sproget netop fungerer igennem en modus, hvor det, der tales om, nødvendigvis må tingsliggøres, for at sproget overhovedet kan generere almen betydnung og mening. Barnes skrig, dets klage over at blive gjort til en Anden, bliver således

omfortolket i citatet som et sundhedstegn. Selvsamme gentager sig, når værkernes radikale eksistentielle skrig i litteraturhistorisk optik gengives som en realisme forankret i provinsen: Subjektets / værkets eksistentielle klage bliver igennem tingsliggørelse omformet til en positivt ladet forankring i det fysiske. Skriget gribes kun i dets mest overfladiske modus, som en funktion, der viser lungernes sundhed og barnets / værkets robusthed. Bestandsdigt kredser Grønfeldts bøger på denne vis om identitetstab og identitetstilægnelse og om, hvorledes det overhovedet er muligt at fastholde en virkelighed, der synes at have tabt enhver iboende mening i moderniteten, eftersom subjektet ikke synes i stand til at etablere reelle meningsgivende fællesskaber gennem et sprog, der er på afstand af subjektiviteten selv. Hos Grønfeldt er sproget på én gang hjælper og modstander. Deter igennem sproget, vi må finde fodfæste i en fælles virkelighed ved bl.a. at kunne fastholde tingene i tid og rum. Men det er også samtidig sproget, som lader rester af subjektet blive tilbage, fordi det fælles sprog ikke kan redegøre for subjektets inderste væsen.

Særligt i de tidlige værker udmønter dette sig i et skriftarbejde, hvor sproget knytter sig til grænsen mellem ydre og indre – til kroppens sarte registreringer og voldsomme rystelser i mødet med en omverden. I stedet for at sproget skaber en solid grund for læsersens uproblematiske bevægelse gennem en fremmed bevidsthed, fremviser sproget sin dobbelthed af fravær og nærvær. Af den grund fremstilles Grønfeldts eksperimenterende skrift ofte som tenderende det psykotiske eller autistiske, men i stedet for således at udgrænse eksperimenterne kan de ses som forsøg på at fastholde virkelighedens og eksistensens inderste sandheder. Som Johs. Nørregaard Frandsen fint skriver:

[...] den sammenhæng, som de [aktørerne i romanerne] således er skåret bort fra, findes næppe som andet end en sløret forestilling. Til gengæld er den virkelighed, som de faktisk befinder sig i, også underlig tåget og tilsløret. Måske er den såkaldte virkelighed en række af tynde hinder eller slør bag hinanden, som man flænger i stumper og stykker, hvis man griber om dem. I givet fald er dette slør sandheden, som imidlertid er umulig at fastholde. (Frandsen 1995: 34)

I stedet for at kunsten er et gennemgangsled til en bagvedliggende sandhed, som den åbenbarer ved at hive sløret fra beskuerens øjne, er der tale om en slags performance. Kunsten fremviser umuligheden af at fastholde andre sandheder end den, at sandheden ikke kan fastholdes. I Grønfeldts eksperimenterende værker afvises muligheden for altings enhed som et falsk løfte, der afslører sig selv som tomhed, uden at subjektet dog kan afsige sig håbet. For hendes romanpersoner gælder det derfor, at de kontinuerligt søger efter et centrum, hvorfra meningen kan udfolde sig, men at denne søgen fastholder og forstærker deres afstand til sandhed og mening, fordi de kontinuerligt konfronteres med sandhedens flygtighed. Deres søgen åbenbarer den grusomme grundtilstand, som Grønfeldt igen og igen pointerer i interviews: »Vi er alene i vores bevidsthed og kan aldrig få adgang til andres. Selv nuet forsvinder mens vi tænker på det.« (Winther 2008: 8). Netop fordi Grønfeldt anskuer det som en grundtilstand, opfatter hun heller ikke sine romanfigurer som randeksistenser, men som udtryk for et alment eksistensvilkår, der blot er hårdt trukket op (jf. Andersen 2000: 5).

Vibeke Grønfeldts litteratur er båret af samme længsel, som hendes romanfigurer udtrykker: en længsel efter at fastholde nærværets meningsfylde, uagtet at det er et evigt flygtende øjeblik, som ikke kan fastholdes i sproget. Derfor bliver hendes eksperimenterende sprog også et forsøg på at fastholde dobbeltheden i nærværets lyriske øjeblik og fraværets episke overblik.

Værkets upålidelighed

I indledningen til *Din taushed er min skrift på væggen*, der som tidligere nævnt er at regne for Grønfeldts egentlige debut, fremstilles noget af det konfliktstof, der skal bære forfattereskabet:

Så viser det sig endelig, at tiden selv tilintetgør alle fantomerne, og den eneste angst i virkeligheden er angst for angsten og den eneste sorg sorg over sorgen. (Grønfeldt 1976: 5)

Tidens bevægelse blottægger en virkelighedsforestilling, som ødelægger alle tidligere tiders forestillinger. Alle fortidens øjeblikke af

virkelighedsforståelse lades tilbage som fantomer, indtil kun denne destruerende bevægelse står tilbage. Den eneste håndgribelige virkelighed er tidens ødelæggelse af subjektets forestillinger om en håndgribelig virkelighed. Af den grund lukkes subjektet også inde i sin egen psyke: Angst og sorg kan ikke forbinde sig til en virkelighed, men kun til det virkelighedstab, som tiden udgør.

Romanen selv synes lige så uangribelig som virkeligheden. Overfladisk kan den læses som et mere eller mindre kontinuerligt forløb, hvor jegfortælleren Ulrike fra sit sygeleje, relativt passivt føres igennem sit sygeforløbs »sidste fase« (5), mens fortællingen associativt forbinder genkaldelser af fortidsmomenter og anræbelse af en mulig fremtid med fortællingens langsomt fremadskridende realtid. Imidlertid væves disse tre niveauer sammen på en sådan måde, at det bliver svært at adskille fortid fra nutid og fantasi fra virkelighed. Det skyldes bl.a., at Ulrike er en upålidelig fortæller i dobbelt potens. Ikke blot lyver hun over for sig selv og læseren, hun har heller ikke selv et solidt greb om tiden. Derfor etablerer romanen også hele tiden brudflader, der sår tvivl om udsigelsens sandhedskarakter. Nogle af disse brudflader kan relativt nemt afdaekkes, mens andre står som radikale ubestemthedsteder i teksten. Ulrike betoner f.eks. igen og igen sin sygdoms natur, men sår samtidig tvivl om udsigelsen gennem emfase: »jeg HAR kræft. Sådan må det være« (29). Usikkerheden og de mange selvmodsigelser bekræftes, da Ulrike oprenser de mange forskellige piller, hun tager, eftersom de alle er virksomme mod depressioner eller grænsepsykotiske tilstande (10). For læseren er det således relativt simpelt at afklare, at der er tale om en upålidelig fortæller. Men synliggørelsen heraf, synes ikke at få læseren på sikrere grund. Tværtimod bliver det en pointering af, at intet, ikke engang realplanet, kan stå til troende. Alligevel er det her, en læser må starte, hvis mening skal uddrages af brudfladernes dobbeltheder.

På realplanet sker der ikke voldsomt meget. Dagene går med at sove og tanker om, hvordan Ulrike kan undlade at spise lidt eller undgå besøgende. Imens kredser tanker om en tabt kærlighed, Dennis eller D.H., som øjensynligt befinder sig med sin kone i Sverige. Ulrike har skrevet et drama, *Fallentens begær*, som får premiere, mens hun er indlagt, hvorefter hun forsøger at begå

selvmord. Det lykkes dog ikke. Hun får besøg af Dennis på sit sygeleje og befinder sig i romanens næste passager, uden at det er motiveret i teksten, på et værelse uden for hospitalet. Der indleder hun et forhold til en af sine mange besøgende – en ung mand ved navn Tom. Han tager imidlertid ud at rejse, hvilket får Ulrike til at overveje at finde et arbejde – på en fabrik eller et statshospital. Sluttelig besøger hun ved romanens slutning sin gamle bofælle Lydia, der nu er indlagt på statshospitalet.

Der præterendes altså en vis udvikling. Ulrike går fra sit sygeleje til at forestille sig selv at være den, der varetager andres sygeleje. Men samtidig fremstår udviklingen som relativt umotiveret. Selvom den overordnede handlingsgennemgang kan bestemmes via de tidsmarkører, romanen angiver, synes det eksempelvis kontraintuitivt, at hun pludselig skulle få sit eget værelse kort tid efter, at hun har forsøgt at begå selvmord. Ydermere er det, som Hjordt-Vetlesen pointerer, værd at holde fast i, at vi angiveligt har med en forfatter at gøre. Det er således umuligt at afgøre om selve realplanet udviklingshistorie er fiktion eller virkelighed (Hjordt-Vetlesen 2002: 15). Ja, selv afklaringen af hendes sygdomstilstand bliver et åbent spørgsmål, på trods af at teksten så tydeligt tillader læseren at lege detektiv.

Identitetens dobbeltbinding

Ulrike synes at skrælle mere af sig selv, jo mere hun forsøger at blive til. Hun fortaber sig mere og mere i længslen efter at forsvinde i kærlighedsforholdet til den Anden, jo mere hun insisterer på autonomi. På denne vis etablerer hun en negativ konstitutionsproces, hvor hendes afvisning af ydre indtryk er et forsøg på at holde sig ren samtidig med, at hun krænger sit indre ud og blotlægger det for den Andens dom. Mulighederne for agens er således mangelfulde.

På den ene side kan hun kontrollere og handle med sin krop ved at bortskære og isolere den fra omverdenen. Det gør hun ved at undlade at tage føde til sig i fornøden udstrækning. I sin foragt for kødet afviser hun ikke blot ydre indtryk, hun afviser også en kropslig materiel kultur til fordel for et åndeligt indre liv. Når

knoglerne således træder tydeligt frem, er det indirekte en pegende gestus mod det åndelige, som hun ønsker, skal danne grundlag for identiteten. Af den grund tilskrives også knoglerne positiv eller åndelig værdi: »Sygdommen har afkrævet mig kødet og strammet min hud over de melankolske benpiber« (Grøntfeldt 1976: 6), »Den pergamenthvide hud prynter vel næppe det velformede kranie« (6). Identitetsfremstillingen sker altså på bekostning af ydre handlemuligheder. Hun er kun agens i den udstrækning, der er tale om en tilbagestrækning fra den ydre realitet – i den udstrækning, hvor hun i stigende grad bliver passiv, sengeliggende patient.

På den anden side er også hendes inderligheder i krise, eftersom de ikke kan forbinde sig til en ekstern realitet, og derved heller ikke danne grundlag for en »sund« og »rationel« identitetsdannelse. Ikke blot er hendes inderligheder bundet til og betinget af den Andens modsvær, den Anden er også et fravær i teksten. Den Andens tavshed bliver derved konstituerende for identiteten, fordi Ulrikes inderligheder ikke kan finde sit mål og blive bekræftet igen med en anden. Hvor hun aktivt isolerer sit ydre, isoleres hun i sit indre, fordi udvendiggørelsen af denne ikke finder et accepterende mål. Jo mere hun forsøger at manifestere sine kærlighedslængsler, jo stærkere synes tavsheden også at være. I relationen til Dennis antydes det således, at det er den manifesterede længsel, som får ham til at trække sig bort. Hendes eget drama, der opføres i kongenseret form på Det Kongelige Teater, får Dennis til at kvie sig (69). Hendes tårer frastøder ham (51). I stedet beder han hende om at pynte sig, købe nyt tøj og gøre sig smuk (51). Dermed er de fanget i et dobbeltspil, hvor deres gensidige begær knytter sig til forskellige sider af subjektets væren:

Oh ven, hvor er det tragisk, du tror, du kan elske mig, hvis blot jeg er smuk, når jeg kun kan være smuk, hvis du elsker mig. (51)

Dennis' begær knytter sig altså til Ulrikes ydre fremtoning, mens Ulrikes begær higer efter hans bekræftelse af hendes indre længsler – en bekræftelse af hendes sinds skønhed, bag overfladens gølge materialisme.

Det uforløste begær kredser om sin egen kerne – om at nå en præcision, der sandt kan diagnosticere relationen og derved overskride sig selv. Men tavsheden retter alle skapeller mod Ulrike, og hun skærer dybere og dybere ind i sig selv i forsøget på at finde frem til det essentielle:

Hvad er min ny grimhed her? Skelettet er velbygget, hænderne hvide og endnu i stand til at glide gennem dit smukke, lyse hår. Også i min stemme er alt det overflødige skrællert væk – kun det essentielle bliver tilbage. Intet ord uden betydning formes i min hjerne, kommer langt mindre over mine læber. (30)

Selve præcisionen bliver imidlertid samtidig en vægren, fordi det indres udvendiggørelse fremviser den uendelige afstand mellem indre og ydre, centrum og periferi. Der er ingen bekræftelse af Ulrikes inderligheder i det ydre rum. Kondenseringen af betydning bliver derved også til en fortælling om betydningens fravær. Det bliver til en sygdomsberetning, hvor skelettet står stadigt tydeligere frem, alt imens fylden forsvinder. Ved således at forsøge at artikulere identiteten så præcist som muligt eroderer selsamme præcision muligheden for en harmonisk identitet. I forlængelse heraf er Ulrikes bestemmelse af sin sygdom som kræft heller ikke blot udtryk for hendes manglende greb om virkeligheden. Dels udtrykker den hendes udvendiggørelse af det indre («kræften er psykisk betinget»: 14), dels er den et forsøg på at fastholde det flygtige i en konkret form. Men fordi en sådan fast form er på afstand af sygdommens reelle væsensindhold, som er at finde i det gensidigt negerende forhold mellem hende og omverdenen, bliver forsøget på at fastholde og bestemme hendes egen tilstand en del af sygdommen: Hun må vægre sig, tage forbehold og forsøge at overbevise sig selv om ordenes gyldighed.

Den uforløste kærlighed til Dennis og senere Tom er imidlertid ikke ophævet til sygdommen, på trods af at Ulrike selv angiver Dennis' fravær som årsag (12). De er blot symptomer på en grundlæggende spaltning i subjektets psykiske konstitution mellem subjektets uforløste inderlige meningsfuldhed og meningsstomme ydre, som hele tiden støder sammen i mødet mellem subjekt og

omverden, og som tydeligt demonstreres i følelsernes stormfulde rige. Eksempelvis beretter Ulrike om, hvordan hun forsøger at købe sig til et åndeligt frirum ved at begå indbrud i en guldsmedeforretning. I fængslet kunne hun indtage en »position«, hvor hun kunne »drømme dage væk uden at åbne øjnene« (7). Ved således at udvise et materielt begær ville »det kolde glitterstads« (7) bane vejen for en afvisning af en sådan ydre verden. Imidlertid påtager en anden sig ansvaret for indbruddet og fratager derved Ulrikes handling betydning. Generøsitet bliver til berøvelse i en virkelighed, hvor subjekt og omverden står isolerede over for hinanden og derfor ikke kan virke bekræftende for konstitueringen af en harmonisk identitet.

Ulrike forsøger at få råderum og kræfter til at afvise sin ydre position i omverdenen. Hun drømmer om en levende åndelighed, hvor indre og ydre uproblematiske fletter sig ind i og bekræfter hinanden. Hvor Dennis og Tom ønsker at fastholde hende som et stivnet objekt, der kan optræde som mål for deres begær, ønsker hun i stedet et dialektisk forhold, hvor misforholdet mellem indre og ydre og mellem subjekt og objekt er afløst af en tidløs væren:

– Jeg boede en sommer i et gult telt. Idealtilstand, uden ure og pligter. Moskuslugt, granlugt, morgensol, aftensol, vind. Dagens og nætterne, jordens rytmiske tunlen gennem rummet helt uden inddeling og afgrænsning ... på vej.

Bagefter forstod jeg ikke, sommeren var forbi. Jeg havde ikke set den, men været en del af den. En del af en helhed som end ikke var i stand til at reflektere eller sætte på prent. Jeg var ikke, som ellers, et sted lige i nærheden. Jeg var. (111-12)

Rum og tid glider i ét og ligeledes subjekt og omverden. Forskellene nivelleres, hvilket også illustreres af skriftens sidesstilling af sansendtryk og tidslige markører. Jeget opløses i sammenglidingen mellem jeg og omverden. Som forløst subjekt bliver jeget altså til i opløsningen af jeget og indskrivelsen af det i en totalitet. Dermed problematiseres også refleksionen. For det er igennem afstanden til tingene, at refleksionen kan sætte ind. Det er igennem afstanden til én selv, at man kan reflektere over sig selv. Således forudsætter

refleksionen, at man som subjekt er spaltet ud mellem sig selv som sansende subjekt og samtidig er det objekt, man reflekterer over. Også derfor ryster de lejlighedsvis møder med andre subjekter hende ud af denne idealtilstand. Igenem deres legemliggørelse situeres også hun som et kropsligt væsen, som et objekt for deres blik såvel som for hendes eget.

Ulrike længes efter den bevidstløse fortabelse, efter ordenes ophør, og at de aldrig har været der. Hun længes efter, at der ikke er blikke, der gør hende til eller blikke at gøre sig til for. Derfor drømmer hun om en øde ø, hvor hun kan være for sig selv og i sig selv (112). Selv da forholdet til Tom er i sin mest vellykkede fase, er hun således dobbeltbundet i en længsel efter at genopleve deres fælles erfaringer for sig selv, uden den anden som distraktion:

Der er ingen ømhed i led og lemmer, når han lægger sin varme hånd på min hofte, hvor den tydeligvis hører til, og jeg glemmer turens strabadser, mens jeg længe ser udad, og mærker vinden som stryger ind udefra vor øde naboo, min urørlige drøm, og kyler skum henover sandet, som i solen efter højvande har fået en fastere skorpe. Men et sted inde i kiler en begærlig djævel i mig sig ind: Hvordan skal jeg bevare dette og for mig selv genopleve de myriader af småting og småtræk, som Toms vidunderligt distraherende nærværelse forhindrer mig i at nyde tilbunds? (131).

Den harmoniske fælleserfaring mellem elskende synes heller ikke at være livsgrundlag. På trods af afsnittets stemthed og deres åbenlyse samhørighed er helheden ikke komplet, så længe den Anden er der. Omvendt er den Anden og samhørigheden med den Anden et nødvendigt og uomtvisteligt udgangspunkt for den frugtbare genoplevelse af erfaringen. På denne vis er Ulrike fanget i en dobbeltposition, hvor hun hverken kan leve med eller uden den Anden. Det er en position, hvor hendes længsel efter den Anden også er en længsel efter at få den Andens bekræftelse og samtidig en længsel efter at fortære og overskride den Anden: »Jeg borer hovedet ind i en armhule hvor det er godt at være. Han må aldrig opdage, hvor jeg ønsker at æde ham« (127). Ulrike ønsker at bære

samhørighedens erfaring med sig i en isolation fra omverdenen, men må ydermere erkende, at hun omvendt selv i sin isolation altid vil gøre sig til for den Andens blik. På sin øde ø vil hun løbe i strandkanten, børste sit hår, fremvise sin dyrekrop for Toms og Dennis' blikke (143). Spændingen mellem indre og ydre, subjekt og objekt er umulig at overskride.

Ursenen, drifterne og begæret

Ulrikes anoreksi er et opgør med hende selv som krop og mere specifikt som kønnet krop. Det er en måde at afvise de sider af virkeligheden, som hun ikke kan bringe i overensstemmelse med sit åndelige liv. Således bryder Ulrike sig ikke videre om mænd, men afskyr kvinder (158), eftersom den seksuelle modning, ifølge hende, gør kvinder lade og selvbevidste og får dem til at »give sig kønnet i vold« (122). Ved at udstøde kødets fylldighed, indtil kun skelettet står tilbage, afviser hun derfor ikke blot sin egen kvindekrop, men omformer den aktivt til at pege væk fra sig selv som kød og i stedet pege mod det indre som det væsentlige. Men samtidig bliver den anorektiske krop en symbolsk fremstilling af denne åndeligheds krisetilstand. Den abjekte madlede har således en dobbeltfunktion i forhold til omverdenens begær. På den ene side udtrykker den en måde at holde sig fri fra omverdenens begær – en måde at bevare en vis form for autonomi på ved at udstøde den del af én selv, som begæres af omverdenen. På den anden side udtrykker den et ønske om at omforme begæret fra at have en retthed mod det kropslige til at rette sig mod det åndelige.

På denne vis indskriver Ulrike sig alligevel i en begærstruktur, som ikke er synderligt væsensforskellig fra den, vi finder hos romanens andre kvindelige aktører. For også deres »given sig kønnet i vold« skyldes ikke en glæde ved deres kød. Som »veninden« Hannah siger:

– Jamen, du gode, hvis jeg ønsker at være kvinde er det sandelig ikke, fordi jeg kan se noget dejligt ved menneskelige køddyr, det er fordi mændene kan. (93)

Hos Ulrike forsrydes begæret, men mandens rolle som ophav til hendes identitetsdannelse røres der ikke ved. Hos den franske psykoanalytiker Julia Kristeva (f. 1941) er grundlaget for en sådan afhængighed af det falliske en følge af det fundamentale brud mellem moder og barn i barnets præ-ødipale fase. Barnet må blive til ved at afsige sig oplevelsen af sammenhæng mellem barn og moder. Når barnet således indtræder i sprogets og symboliseringsrige (i Kristevas termer: »det symbolske« eller »den symbolske orden«), sker det igennem et brud, hvor moderen udstødes. For særligt pigebarnet er denne proces problematisk. Ikke nok med at moderen opfattes som en del af barnet selv, moderen er også en del af selsamme feminitet, som pigebarnet skal bebo som voksen. For pigebarnet gælder det derfor, at dets tilblivelseshistorie ikke blot er et fortidigt syndefald, men også bæres med som en latent selvnegerende proces: Tilblivelsen er betinget af negationen af det Selv, som barnet vil blive. På denne vis fremtræder kvinden som en mangel i den symbolske orden, dels fordi hun har afsagt sig og udstødt den arkaiske moder, dels fordi hendes identitetskonstruktion er baseret på en negation af visse aspekter af sin egen kvindelighed.

For Kristeva udtrykker den romantiske kærlighedsforestilling om fortabelse og forsvinden i en Anden således et forsøg på at få udfyldt den mangel, som særligt kvinden gav slip på for at blive til. Det er et forsøg på at reproducere det uproblematiske objekt-/objektforhold, som barnet havde i den førsproglige oplevelse af sammenhæng mellem moder og barn. På samme vis er Ulrikes forestillinger om en absolut isolation eller en tilbagevenden til et organisk cyklisk bondeliv (70) et forsøg på at genskabe den tabte helhed, lige såvel som hendes kærligheds længsler er det. I et centralt erindringsglimt genskabes urscenens brud, da Ulrike og moderfiguren Lydia våger over en kælvende ko:

Så meget blod. Vi tav og forsikrede os selv om, at skrønen om blod i fostervandet betød dødfødt, virkeligt var snak.
Men ... sædvanligvis ...
Gid hun ville lægge sig.
– Hvis bare hun ...

–Ja.
– Lidt skred i det ...

–Ja.
Vi blev enige om at strække benene, gå en tur ud til diget. I ly for månelysen bag den meterhøje hæk begyndte vi pludselig at skændes. Ophidselsen tog overhånd. Lydia udsendte et forfærdeligt skrig, som næsten fik mig til at bryde sammen.

– Skaberi, skaberi, skaberi ...

Lydia tog til min forbløffelse et fast tag i mine underarme. Jeg lod mig rive med og flåede hendes forvaskede kittel i stimler. Jeg slår hende ihjel, tænkte jeg nogle gange vellystigt.

Hun tog et solidt tag i mit hår – og holdt fast.

En virkelig eller indbildt lyd fik os omsider til at slippe, og vi skammede os hver for sig, fordi vi ikke havde været læn- gere væk i galskaben end steder hvor risikoen for afsøring og latterliggørelse havde betydning. Jeg hadede hende, fordi hun stod i det gule månelys med trevlerne slaskende omkring sig, og hun mig fordi jeg så hende i den forfatning. (121)

Konfronteret med kalvens konkrete tilblivelse gennemspiller de symbolske subjektets tilblivelse som en gensidigt negerende proces mellem moder og datter. I et nærmest arkaisk rum, hvor de er skjult for omverdenens blikke både vertikalt (månen) og horisontalt (hækken), fødes de som særskilte væsener. Men i skabelsen er også destruktion. Ligesom kalven sønderflænger koen, sønderflænger Ulrike Lydia, hvilket medfører en fornemmelse af skam og skyld, når de atter indtræder i det sociales rige. Når urscenen afløses af endnu et erindringsglimt, hvor motorcykellarm sønderflænger luften for at præsentere en ung smuk mand for Ulrikes øjne, synes cirklen sluttet: Ulrikes tilblivelse er baseret på en udstødelse af dele af hendes egen feminitet; hendes sønderflængelse af moderfiguren medfører en skyldbevidsthed og oplevelse af mangel, der skal udfyldes af det maskuline. I forlængelse heraf fortæller Ulrike sig også umælende og passivt i den unge mands skønhed.³

I *Tales of Love* fra 1987 benytter Kristeva sig af begreberne »sublime eros« og »manic eros«. Mens det sublime krytter sig til eros' mest idealiserede form, udgør det maniske den stærke længsel efter

at genskabe helhedsforholdet, som barnet oplevede i choraen. I forlængelse heraf hævder Kristeva, at kærlighedslængslen altid er manisk, mens idealiseringen af den, den sublimе eros, udtrykker en måde at holde længslen i skak på, således at subjektet ikke fortabs i den. Idealiseringen kæmper for, på den ene side, at forhindre subjektets fortabelse i den maniske eros' orgiastiske glæmsel og for, på den anden side, at forhindre, at subjektets helhedslængsler undertrykkes så eftertrykkeligt, at de udvikler sig til depression og ultimativt selvmord.

I Ulrikes tilfælde synes det maniske imidlertid at have fundet en tredje vej. Helhedslængslerne forskydes til åndens og idealiserings rige. Når Ulrike idealiserer kærlighedsforholdet som et åndeligt snarere end kropsligt forhold, er det en måde at forsøge at undslippe sin egen skyldsbevidsthed på, samtidig med at en position etableres, hvor også hun kan være agens. På denne vis fremstår Ulrikes forskydning af eros til det åndelige plan, hvor fordærvet og problematisk den end tager sig ud, lige så meget som et redningsforsøg som en fortabelse. For forskydningen kan også ses som en implicit udstødelse af den elskendes begær – en måde at frigøre sig fra hans bemægtigelse af hendes sfære. Når hun derfor kontinuerligt rækker ud og higer efter bekræftelse, kan det såvel ses som et ønske om fortabelse i den Anden som et forsøg på at udstøde den Anden, eftersom bekræftelsen afkræves på det åndelige plan snarere end på det kropslige. På denne vis beskriver Grønfeldt en driftstilstand, hvor også Kristevas binære logik mellem det subline og det maniske, mellem det heteronome og det autonome, smelter sammen samtidig med, at delene falder fra hinanden og visner hver for sig: Det subline synes at være invaderet af driftslivet og omvendt; etableringen af autonomi er udtryk for en helhedslængsel og omvendt. For Ulrike er der derfor ingen vej ud. Der er ingen måde at fremstille eller undslippe den mangel, som identiteten er baseret på.

Selv fremstillingen af urscenens tabserfaring synes besnittet af det symbolske. Først og fremmest fordi scenen netop er en repræsentation af den oprindelige scene, hvorfor den allerede er indskrevet i tegnenes orden. Derudover rummer scenen også selv en uafgørlighed af forestillethed og fortabelse i dritterne: »En virkelig eller

indbildt lyd fik os omsider til at slippe [...]» (121). Spørgsmålet er, om det er en ydre lyd, der genkalder dem fra drifternes vold, eller om de reelt aldrig har været langt væk i drifterne, og at det derfor er deres egen fornemmelse for socialitet, der opløser fremstillingen af urscenen. På denne vis synes urscenen at ligge uden for Ulrikes rækkevidde i dobbelt forstand. Dels er hun på afstand, fordi adgangen til det før-symboliske må foretages via det symbolske, dels er hun på afstand, fordi også erindringens indhold pendulerer uafgørligt mellem det symbolske og det før-symboliske.

Fiktioner og skyld

Problemet for Ulrike er, at hun på den ene side er bevidst om det symbolskes afstand til en oprindelig enhed samtidig med, at hun ikke har resurser til at overskride denne afstand. Hendes eneste mulighed for at blive agens, for at overskride den mangel, hun udgør i det symbolske, er at påtage sig repræsentationen og bruge den aktivt. Hun kan afsøge roller. Hun kan fremstille sig selv, som også hun bliver fremstillet i det symbolskes blik. Imidlertid medfører det samtidig en skyldfølelse, fordi hun derved også indskriver sig i det symbolske og forråder den oprindelige femininitet, som urscenen markerer et brud med. Af den grund er Ulrikes rollespil næsten manisk i dets pendulering mellem fremturen og vægren, mens det synes at blive stadig mere desperat, jo længere romanen skrider frem.

Der er simpelthen sketches som skal undgås.

Eksempelvis:

- Ingen elsker mig.
- Jo. Du ved da, jeg elsker dig.
- Ja, men ikke på dén måde.
- Jamen, på hvilken måde så?
- Du ved, hvad jeg mener. Du har aldrig tid.
- Jamen. Arbejdet skal passes. Du ved, jeg hellere ville være her hos dig altid. [...]
- Jamen, kan du ikke glemme det fordømte arbejde i Sverrig?

Det ville redde mit liv, hvis vi to rejste til Italien – til solen. Dennis, Dennis, Dennis. Det ville – ?

– Når du bliver rask skal vi have en tur.

Her begynder denne Ulrike at græde i afmagt. [...]

Jeg ved, du ikke elsker mig, alligevel er hver ny bekræftelse en kniv i såret. Hver dag tvinges mit følelsesliv gennem en veritabel hakkemaskine. Til glæde for hvem? [...]

Tårene som vil ødelægge alting lader sig ikke længere undertrykke. (59-60)

Ulrike gennemløber et rollespil i sit indre, men resultatet af det indre forløb synes at overføres til det ydre. Sketchen skulle netop undgå, fordi den ville føre til tårer, men selv i dens usagte form synes dens erkendelser at manifestere sig i det ydre: Hun begynder at græde. Samtidig udviskes skillelinjen mellem indre og ydre yderligere ved, at det rent tekstligt er svært at afgøre, om vi i citatets slutning stadig befinder os i det indre rollespil, eftersom overgangen mellem den indre monologs sketch og den indre monologs kommentering af den ydre realitet kun flygtigt markeres ved brug af deiksis (»Her begynder denne«) og den efterfølgende manglende talestreg. Afsøgningen af mulige roller, som kan løse, er truende, fordi hun derved også udsættes for rollerne fejlsag. Selv i sin orkestrerede forfattede fremstilling af forholdet synes rollespillet at slå fejl. På den ene side forsøger hun at blive agens ved at skrive og sælge *Fallentens begær*, fortællingen om det mislykkede kærlighedsforhold til Dennis, til Det Kongelige Teater. På den anden side øger agensen hendes skyld, fordi hun derved forråder sig selv som kvinde – eller rettere: Hun forråder sig selv som kvinde i Dennis' optik (69).

Hvis man kunne kalde *Fallentens begær* et rollespil over rollespillet mellem Ulrike og Dennis, så forskydes repræsentationen fra dens ophav endnu engang i Ulrikes efterfølgende »forræderi«, *Rør ikke mine cirkler*. Hun får en bekendt, Jenny Jansen, til at påtage sig rollen som fortæller til manuskriptet, der bliver antaget til udgivelse under titlen *Sommerdød*. Over for sig selv betoner Ulrike behovet for at få romanen ud af verden, som om hun derved også kan lægge *Fallentens begær* bag sig (117). Men hendes måde at få den ud af verden på

er samtidig en måde at få den ind i verden. Således gennemspiller hun tidligere tiders rollespil. Denne gang forsøger hun blot, som Sartres subjekt ved nøglehullet, at gardere sig mod omverdens destruktive blik. Hun forsøger at være agens uden at udsætte sig for den Andens blik. Det lykkes indledningsvist. Og ikke nok med at Jenny Jansen må påtage sig omverdens stigmatiserende sladder, Ulrike gennemskues også af et venligt blik fra en ung mand, Tom, der umotiveret pludselig står foran hendes øjne.

Tom er på sin vis en idealiseret version af Dennis. Han er livskraftig og livsbekræftende, eftersom han, i modsætning til Dennis, ser med velvilje på Ulrikes værker. Og han bringer løfte om en genskabelse af den tabte helhed:

Tom er vidunderligt morsom og fuld af viden. Han er sandhed på en så bedårende måde, at jeg må le, fordi der ikke er andre udtryksmuligheder for boblerne i mit blod. Og i en pantomime river jeg sjælen ud af min krop og sparker den ud over havet, for selv at blive en gøple der skvulper i sit bløde kendte moderskød. (132)

I kombinationen af, at Jenny påtager sig »skylden«, og Tom accepterer Ulrikes inderligheder, synes en mulig forløsning at være til stede. Men Tom er netop, som navnet siger. Han er en abstraktion af et menneske, der beredvilligt lader sig fylde af Ulrike, hvorved hun kan varme sig ved genspejlingen af sig selv i ham. På denne vis muliggør tilsynekomsten af Tom i teksten, at Ulrike momentant kan glemme repræsentationens falskhed. Sproget flyder lettere, der etableres et stærkere greb om udsigelsespositionen, og den ydre handlingsgang bliver mere dominerende. I Toms bekræftelse af Ulrike synes skriften altså med andre ord at genvinde en form for uskyldighed, hvor ordene kan tages for pålydende. Problemet er blot, at gøres det, kiles atter en afstand ind mellem Ulrike og Tom, netop fordi han blot er en tom plads i teksten – en forløsning, som ikke synes fuldt ud at kunne realiseres på realplanet. Selv når Tom entydigt forsøger at bekræfte Ulrikes verdensanskuelser, synes hans eftersnak snarere at tydeliggøre afstanden mellem de to end enheden:

– Ja, svarer Tom, du skal virkelig bo i et telt på en klippe, hvor du efter behov kan fire rebstigen ned og trække den til dig.

– Mmmmm, siger jeg i en underlig ambivalent skuffelse. Havde jeg ventet strålende foræringer i form af fantasifuld inspiration – ihærdige benægtelser af min isolation? (113)

Derfor er det naturligt, at også Tom må forsvinde ud af teksten på en lige så pludselig og uforklarlig vis, som han dukkede op. I sidste ende syntes han alligevel blot at være et drømmesyn, som blev til i Ulrikes skyldsbevidsthed og længsler. Som en sådan var han blot et objekt for Ulrikes begær – ikke en person i sig selv. Tom fremstår som en papfigur skræddersyet til Ulrikes behov, men i samme øjeblik, han skal fremtræde som en reel person, der handler i egeninteresse og ikke blot i forlængelse af Ulrikes længsler, går det galt, og skriften fremviser atter den uendelige afstand mellem de to (177).

På denne vis rejses spørgsmålet om forholdet mellem fiktion og realplan endnu engang. Ganske vist fremtræder realplanet stadigt stærkere, som romanen skridter frem, men planet bebos af papfigurer, som dukker op og forsvinder igen, som blev de fremmanet af en bevidsthed. Hjort-Veltesen har påpeget, hvorledes også Jenny Jansen synes at være en form for udspaltning af sider af Ulrike (Hjort-Veltesen 2002: 19-20). I næsten endnu højere grad end Tom dukker hun op ud af det blå og trænger sig på. Eksempelvis befinder hun sig pludselig på loftet over Ulrikes værelse:

Så lister Jenny henover loftet og banker reglementeret. [...] Jenny banker igen efter en passende pause ... [...] Langt om længe flygter hun, som en rotte, henover loftet. (Grøntfelt 1976: 101-102)

Selvom Jenny og Ulrike således på realplanet fremstår som to forskellige personer, hvor Jenny bliver et ydre redskab for Ulrikes indre undragelse af skyld i forhold til forfattergerningen, så sår figuren Jenny samtidig tvivl om forholdet mellem realplan og fiktion. Det sker dels i ovenstående passage, hvor det mere end antydes, at der

er »rotter på loftet«, dels ved at der etableres en spejlingsrelation mellem Jenny og Ulrike:

Jenny Jansen har endnu ikke truffet noget valg og vil til evig tid benægte valgmuligheden og fralægge sig ansvar – forblive en nullitet. Mangelen på målbevidsthed er ingenlunde mindre udtalt end min. Også hun blev som teenager behandlet for sindslidelse og tager som følge af psykiaternes veloplagte boren i det sår hun aldrig vil afdække, sig selv for højtideligt. Ja, hun ville såmænd ikke engang vove at optræde som hyrdinde i byens årlige karneval. Måske er hun blot offer for den momentane og almindelige forvanskning: Indtil jeg har sagt Køge, Samsø, Færøerne, ligger verden for mine fødder: Irland, Australien, Ægypten, Hawaii? (115-16)

Det fordømmende blik på Jenny er samtidig en refleksion over Ulrikes egen ansvarsfraskrivelse, eftersom hun netop har ladet Jenny tage ansvaret for bogen *Sommerbød*. På denne vis fremviser realplanet Ulrikes spaltede dobbeltblik, hvor hun på samme tid ser og ser sig selv se. Som seende kan hun drømme om at benægtige sig verden. Som set er hun fanget i en passivitet, der er baseret på angsten for at blotte sig for de andres blikke. I lighed hermed synes realplanet at være udtryk for et dobbeltblik. På den ene side kan dets styrkelse i teksten udtrykke, hvorledes Ulrike langsomt kommer til sig selv og bliver i stand til at få mere styr på forholdet mellem ydre og indre. På den anden side kan realplanet forstås som endnu et rollespil i Ulrikes indre som følge af de skabelonagtige figurer og den tidslige og rumlige inkongruens, der synes at ledsage dem. Ligeledes synes realplanet at rumme en række utroværdige hændelser. Ud over for alvor at fremtræde i forlængelse af Ulrikes selvmodsforsøg, hvor hun på mystisk vis pludselig får sit eget værelse ude i byen, fabler Ulrike om, hvordan Dennis har dræbt sin første kone i Den Botniske Bugt (104). Alt imens hjælper hun, en passant, en bekendt med at skaffe sig af med hendes dræbte spædbarn (96-98).

Uafgørigheden mellem Ulrikes fiktioner og realplan bestyrkes yderligere på et mere overordnet niveau. For heller ikke det værk, læseren læser, synes at være en transparent passage til en, i stigende

eller faldende grad, alt efter perspektiv, psykotisk bevidsthed. Romanen selv ser ikke blot på et materiale, den bliver også samtidig set som materiale. Således er det ikke blot en forfatters jefortælling, læseren præsenteres for. Romanen gør selv opmærksom på sin romanstatus (f.eks.: 70, 158) samtidig med, at Ulrike reflekterer over, hvordan man overhovedet kan skrive:

Hvis jeg kunne besvare dit spørgsmål om, hvordan man skriver en roman endegyldigt, havde jeg dermed gjort det af med denne gren af litteraturen. Kan du ikke se, at en opskrift her – og i alle andre tilfælde kun kan være en gravskrift? (161)

Og:

Om jeg med mine genspejlinger i toner og på prent for altid har udelukket mig fra det »oprindelige«? (179)

Skriften har ikke, og dermed heller ikke romanen, der foreligger læseren, adgang til det »oprindelige«. Derfor er også den skrift, der præsenteres for læseren, en genspejling, en rolle, der udspilles for læserens blik. Der er intet niveau, hvorfra skriften kan agere bindeled mellem subjektet, der ser, og subjektet, der bliver set. Der er kun en række indbyrdes afhængige niveauer, som gensidigt flusser hinandens perspektiv, alt imens hver deres rolle udspilles. På den vis er romanen en slags kinesisk æskesystem, hvor forsøget på at gribe efter meningen, forsøget på at etablere faste holdepunkter, hele tiden etablerer rollespil, som forskyder meningen og realplanet for læserens blik.

Værkets ikkekonkretion

På trods af at romanen etablerer en række forskellige niveauer, der hver især afsøger mulige positioner for en meningsfuld udkastelse og fastholdelse af virkeligheden, er disse niveauer spejlinger af hinanden i den forstand, at de alle demonstrerer, hvorledes meningsammenbruddet er den eneste fremstillelige realitet. Når Ulrike således ikke magter at adskille virkelighed fra fiktion – når hendes

repræsentation af virkeligheden synes at underminere repræsentationens gyldighed – er det en problemstilling, der genfindes på et mere overordnet romanniveau. Ulrikes poetologiske betragtninger bliver derved sammenfaldende med romanens måde at arbejde på. Netop fordi Ulrike ikke kan etablere et stæsted, hvorfra hun kan anskue tingene udefra og derved udlægge dem, umuliggøres muligheden for en »sund« identitetsdannelse. Uden fast grund under fødderne bortviskes mening og bestemmelse med samme streg, de males med:

Som fentenaarig var jeg en talentfuld og ... vægelsindet tegner. Stregerne dirrede allerede som varsler om noget andet. Ingen, mindst af alle min familie, forstod, hvorfor linierne af og til undskyldte sig selv som de portrætterede. (8)

På samme vis udvisker romanen også sin egen fremstilling, fordi læseren ikke kan etablere et privilegeret punkt, hvorfra romanens fragmenter kan indordnes en tidslig helhed. Læseren kan med andre ord ikke komme på afstand af værket, men må kontinuerligt vurdere udsigelsernes gyldighed i øjenhøjde med Ulrikes associationsstrøm og manglende greb om virkeligheden. Som læser præsenteres man således for en skrift, der konstant modsiges sig selv; en skrift, der glider umarkeret ind og ud af erindringsglimt og det, der må anskues som realplan; en skrift, der er præget af tidslig irrealitet og manglende rumgestaltning. Dermed unddrager værket sig læserens bemægtigelse ved at konkretisere sig som et ikkegribeligt objekt. På den ene side er værket udtryk for en stram formlogik, hvor modsatrettede positioner hele tiden spejles i hinanden for at fordobles i et nyt rollespil eller et nyt fiktionsniveau. Men denne formlogik medfører på den anden side ikke, at værket fremstår som et afgrænset objekt for læseren. Tværtimod vinder værket sin autonomi ved netop at lade sin stramme formlogik opløse muligheden for, at læseren kan afgrænse og derved handle med værket. Ligesom Ulrike forsøger at undfly omverdens blik ved ikke at fremtræde som objekt for omverdens begær, gør værket det samme: Det trækker sig ind i sig selv for derigennem at etablere et modsatrettet blik. På denne vis omvendes magtrelationen. I stedet

for at læseren handler med værket, handler værket implicit med læseren, fordi det nægter at udfylde sin rolle som mål for læserens begær efter mening. Værre endnu: Værket ansporer hele tiden læserens begær blot for at nægte det udløsning, eftersom værket er fyldt med hverdags trivialiteter, uden at disse dog kan afvinges mening eller virkelighedsstatus.

I romanens sidste kapitel skifter fortælleren status fra jegfortæller til en implicit tredjepersonsfortæller, der dog stadig er personbundet til Ulrike. På den vis kunne romanen indicere et vist overblik, en kommen på afstand af det fortalte. Imidlertid forbliver fortællingen på det realplan, hvis virkelighedsstatus udsigelsen og personskildringerne tidligere har sået voldsom tvivl om. Hvad der derfor tager sig ud som en stigende grad af kontrol over stoffet og skriften fra én vinkel, kan med held anskues som det modsatte fra en anden vinkel. Den psykotiske bevidstheds indledende pendulering mellem virkelighed og fiktion erstattes af et fiktivt realplan. I disse indre dybder, hvor en ydre vinkel er endegyldigt afvist, kan kontrol bevares og et overblik genereres, hvortil en tredjepersonsfortæller kan etableres. I fantasien indre rige kan fortællingen lægge afstand til egen galskab. Eller rettere: Den kan udspille en rolle, hvori der fingers kontrol. Ligesom fortælleren ser Ulrike udefra, ser Ulrike også galskaben udefra: Hun besøger moderfiguren, Lydia, der spejlende er indlagt på Statshospitalet. Her arbejder hun manisk på en »rapport«, hvori helheden skal indeholdes i hver enkelt del (192). Lydia synes at have overtaget Ulrikes position, ligesom Jenny overtog hendes manuskript. I stedet for at afslutningen markerer en stigende grad af virkelighedskontrol, synes der at være tale om, at »virkeligheden« i stigende grad er en udspalning af Ulrikes psyke. Også derfor demonteres udvikling og roman bespottende i sidste sides digt:

Vi har talt sammen.

Jeg er født.

Jeg er parat til at dø. (198)

Der har netop ikke været samtale, eftersom skriften genereres på fraværet af kommunikation – på en pendulering mellem et subjekts

begær og skyldsbevidsthed. Skriften er ikke udspilet i en dialog mellem et jeg og den Anden, men mellem begærets skriftekstase og den skyld, der samtidig er indskrevet i skriften som følge af dens fundamentale afstand til en gribelig, sand realitet. Men herigen nem bliver såvel værket som Ulrikes tale også til tavshed. Ligesom den Andens tavshed således bliver Ulrikes skrift på væggen, bliver romanens manglende fremvisning af en gribelig realitet, dens manglende evne til at fremstille et objekt for læserens begær, den tavse skrift på læserens væg. Konfronteret med isolationen og afstanden til såvel den Anden som meningstuldheden fragmenteres også det læsende subjekt. Subjektets centralperspektiv, dets udlægelse af verden, opløses i meningssammenbruddets tavshed – ikke fordi modsætningerne ikke kan integreres i et hele, men fordi den fremstillelige helhed rummer skriftens dobbelthed af skabelse og destruktion i sig på samme tid.

Hos Grønfeldt synes forsøget på at overskride subjektets dobbeltposition af at være udspændt mellem nærværets sanselige og konkrete og fraværets refleksive og abstrakte omgang med virkeligheden at generere et formmæssigt spil, som udmunder i en fremstilling af subjektiviteten som netop denne dobbelthed. Det medfører, at dikotomier som udkant/centrum, objekt/subjekt søndres i en pendulerende struktur. Ved således at sætte sig mellem to stole genererer kunsten også hos læseren en erfaring af magtesløshed. Læseren kan hverken refleksivt eller sanseligt indfølende gribe værket i dets helhed, og dermed spilles spændingen mellem de to poler i læseren selv ud mod hinanden. Mens læserens meningssøgende blik forsøger at organisere Ulrikes fiktioner til en meningssgivende helhed, er læseren med andre ord samtidig tvunget til at følge den associative skrifts utallige spring og selvmodsigelser. Således formår læseren ikke at hæve sig op over teksten og etablere et centralperspektiv, hvorigennem tekstens enkelte momenter kan samle sig til helhed og mening. På denne vis bliver teksten et performativ. Det bliver ikke blot en erfaring af splittelse, man læser om, men en erfaring, læsækten selv genererer.

Et væsentligt moment i *Din tavshed er min skrift på væggen* er, at spændingstableringen bliver et rent værkinternt anliggende. Værket lukker sig om sig selv i sit splittelsesarbejde. Men det er

også netop herigennem, at det overskrider sig selv. Fordi værket også netop fastholder en kontinuerlig ustabilitet delene imellem i påpeger og fastholder en kontinuerlig ustabilitet delene imellem i det værkimmanente rum, forbliver det ugribeligt og ubegribeligt for omverdenens handling med det. Når læseren således vender den sidste side i *Din tushed er min skrift på væggen*, ligger bogen ikke lukket på bordet som et objekt, læseren kan handle med, eftersom læseren på intet tidspunkt har kunnet komme på afstand af den vedblivende splittelse i værket. På den vis er værket en rystelse, der momentant bringer subjektet i forbindelse med det selv, som det er: udspændt mellem autonomi og heteronomi, nærvær og fravær, uden evne til at overskride denne kløft.

NOTER

1. Eksempelvis mener litteraturkritikeren og anmelderen Erik Skyum-Nielsen også, at Kirsten Thorups forfatterskab er blevet underlæst i flere omgange. Jf. Skyum-Nielsen 2000:17.
2. Grønfeldt udgav to noveller og romanen *Djævelens trekant* i 1975, men sidenhen har hun strøget disse udgivelser af forfatterskabet som følge af utilfredshed med de mange redaktionelle rettelser i værkerne.
3. Min læsning af denne passage er inspireret af Hjordt-Vetlesen 2002: 17.

LITTERATUR

- Andersen, Carsten (2000): »Den helt rigtige vinder«, interview med Vibeke Grønfeldt, *Politiken*, 15.1.2000.
- Frandsen, Johs. Nørregaard (1995): »Sløret er sandheden«, *Dansk Udsyn*.
- Frandsen, Johs. Nørregaard (2000): »Vibeke Grønfeldt«, i *Danske digtere i det 20. århundrede*, bd. 3, red. Anne-Marie Mai. Kbh.: Gads Forlag.
- Grønfeldt, Vibeke (1976): *Din tushed er min skrift på væggen*. Tisvilde: Charlatan.
- Grønfeldt, Vibeke (2005): *Mindet*. Kbh.: Samleren.
- Hjordt-Vetlesen, Inger-Lise (1999): »Barnet i historiens kværn«, i *Læsninger i Dansk Litteratur* 5, red. Povl Schmidt, Anne-Marie Mai, Finn Hauberg i Mortensen og Inger-Lise Hjordt-Vetlesen. Odense Universitetsforlag.
- Hjordt-Vetlesen, Inger-Lise (2002): *Versioner af kunsten og romanen i Vibeke Grønfeldts forfatterskab*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Kristeva, Julia (1984): *The Revolution of Poetic Language* [1974]. Oversat af Margaret Waller. New York: Columbia University Press.
- Kristeva, Julia (1987): *Tales of Love* [1983]. Oversat af Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Skyum-Nielsen, Erik (2000): »Kirsten Thorup«, i *Danske digtere i det 20. århundrede*, bd. 3, red. Anne-Marie Mai. København: Gads Forlag.
- Winther, Tine Maria (2008): »Sproget giver fodfæste«, interview med Vibeke Grønfeldt, *Politiken*, 26.4.2008.

PROVINSEN SOM LITTERÆR TOPOS

Ida Jessens Hvium-trilogi og Helle Helles Rødby-Puttgarden

Af Astrid Merete Kirkegaard

I *Information* 28.8.2008 udtaler lektor Anker Gemzøe, at provinsens randområder sjældent har været så rigt repræsenteret som nu: »Tendensen er så massiv, at man nærmest ikke kan blive færdig med at仁se op.« (Sørensen 2008).

Kaster man et blik på de tekster i 00'erne, som har henlagt handlingen til forskellige fiktive og ikkefiktive udkantssteder i Danmark, må man konstatere, at der er noget om sagen. Af værker kan f.eks. nævnes Dennis Gade Kofods slægtsroman *Nexø Trawl* (2007), Vibeke Grønfeldts Agate-trilogi *Mindet* (2005), *I min tid* (2006) og *Indretningen* (2008). Jens Smærup Sørensens slægtsroman *Mærkedage* (2007), Maria Grønlykkes romaner *Fisketyven* (2004) og *Imorgen skinner solen* (2006), Jacob Kokkedals hjemstavnsroman *Som det ligger* (2010), Morten Kirkskovs *Kapgang* (2010), Marianne Jørgensens *Bondefanget* (2010), Bent Vinn Nielsens *Labyrintbyen* (2003) samt Henning Mortensens *Nab og klør* (2005), *Ræven går derude* (2006) og *Rita Korsika* (2007). Hertil kommer hele bølgen af de fiktio-biografiske romaner som f.eks. Kristian Ditlev Jensens *Det bliver sagt* (2001), Erling Jepsens *Kunsten at græde i kor* (2002), Knud Romers *Den som blinker er hange for døden* (2006) og Hans Otto Jørgensens *By og hest* (2010), m.fl.

I kølvandet på de mange udgivelser med handlingen henlagt til provinsen er det interessant at undersøge, på hvilken måde provinsen anvendes og beskrives i den litterære fortælling i 00'erne, og med hvilket formål. Er der et politisk sigte med skildringen af livet uden for storbyerne, som det var tilfældet med litteraturen i det folkelige gennembrud? Anvendes provinsen udelukkende som en ydre ramme, eller er stedet betydningsdannende i forhold til de pågældende teksters tema og intention? Hvorfor har udkanten fået så stor betydning på det litterære landkort?

Til at belyse disse spørgsmål har jeg valgt at undersøge to centrale værker fra 00'erne, Ida Jessens Hvium-trilogi: *Den der lyver*