

Birthe Haarder

Magten og begæret

Et af kendetegnene for 1980'erne er en *tvivlen*. En tvivlen på modernitetens mange legitimeringsprojekter, hvis funktion har været at hele menneskets oplevede værensmangel, men som efter det store humanistiske engagements sammenbrud er blevet udhulet. Interessant bliver hermed, hvorledes mennesket forholder sig til den værdiudtyndning i tegnene, som har udvandet næsten ethvert orienteringshierarki, og hvor mangfoldige tyndinger af omverdensfænomenerne er ligeværdige - spørgsmålet må blive: Er det muligt for mennesker at forholde sig positivt til relativiteten, bevægeligheden og udskifteligheden, til fraværet af mening? Eller vil mennesket til stadighed søge mod enhedstænkningen, som syntetiserer de historiske og kulturelle processer, og nu simulere, at en helhed *er* at finde bag de uigennemsigtige og uigenkendelige virkelighedsbilleder? Forestillingen om at mennesket må tage tilværelsens vilkårlighed og tilsyncladende meningsløshed på sig og opgive de trygge begrebsmæssige skematiseringer over omverdenen kræver imidlertid, at det kan *magte* sig selv og de mellem menneskelige relationer, magte at stå alene uden en overordnet »ledestjerne.«

Suzanne Brøgger har i sit forfatterskab først og fremmest sat focus på det stærke, selvberørende individ, som uafhængigt af omverdenens normer og moral søger sine egne veje, og den kosmiske helhedsteori indskrives ofte eksplicit som et muligt svar på modernitetens grunderfaring, følelsen af fravær. Fortællingen *JA* fra 1984 kan læses som et ækvivalent udtryk for Senmodernitetens specielle stemning af både krise og ny positivitet. Det fortællende jeg svinger konstant mellem afmægtighed og stærk viljekraft under afsøgningen af forestillingernes grænsesættende karakter, men hun er styret af en erkendelsesmæssig nysgerrighed: spørgsmålet om den eventuelle sammenhæng mellem fremtræden og væren er centralt for hele fortællingen.

JA er blevet karakteriseret som forvirrende, usammenhængende og alt for lang. Men Suzanne Brøgger forsøger - meget bevidst tror jeg - at finde en skriveform, som er i overensstemmelse med samtidens brudte og flydende tegnunivers, og den form, der er valgt, er unik på mange måder. Ved læsningen af bogen toner dens specielle stil hurtig frem: fornemmel-

sen af bevægelighed, af planer der umærkeligt skyder ind over hinanden og af tidløshed til trods for, at der på det ydre narrative plan sker en fremadskridende handling. Samtidig med at handlingen bevæger sig frem i tid, afbrydes det overordnede fortælleforløb af lange reflekterende afsnit, drømme, flash-backs og indflettede småhistorier. Fra sin olympiske, alvidende position leder jeg-fortælleren læseren ind i labyrintens krinkelkrogede gange.

Fortællingen er bygget op om en ramme og falder i tre hoveddele:

1. Tatovering af vingen - sted Jerusalem.
2. Forholdet til lægen (optakt: jeg'ets barndom).
3. Post festum: forvandlingen (sted Jerusalem på samme tid som 1. del og efter)

Det tredje forløb indikerer, at jeg'et gennemgår en udvikling fra en uvidende/tryk tilstand over prøvelsernes (fristelsernes) 2. position for i 3. led at blive indsocialiseret i den samfundsmæssige diskurs, således som den typiske handling er i dannelsesromanen. Men det sker her i omvendt rækkefølge: Fra en tilstand med et relativt stabilt 'jeg' gennemlever den kvindelige hovedperson en gradvis nedbrydelsesproces sluttende med den totale afpersonalisering - omvendt dannelsesromanens harmoniske jeg-ideal.

Kompositionsmæssigt sker der et tydeligt skift fra det punkt i fortællingen, hvor jeg'et og lægens forhold starter. Fra at læseren i 1. del let kan orientere sig i det store udbud af historier og personer bl.a. via de relativt præcise tids- og stedangivelser, begynder fortællingen nu at flyde sammen i en forskelsløs masse, hvor læseren hvirvles ud og ind af jeg'ets springende, associative bevægelser, hvor alt gentager sig blot med nye nuancer. Læserens fornemmelse af at »alt flyder« (som jeg'et selv formulerer det med en storladet henvisning til Heraklit) opstår først og fremmest ved to tekniske greb: gentagelsesprincippet og det svage tidsudtryk.

Magten og begæret jeg'et og lægen imellem er et mangetydigt spil, som fortælleren forsøger at indfange og konkretisere i en bevidstgørelse/sprogliggørelse. Men hele tiden indskriver nye facetter sig, hvorved der sker en forrykkelse i det allerede eksisterende sproglige korpus, som atter kræver en nydefinition. Gentagelsens funktion i teksten er at nærme sig centrale betydningskerner fra stadigt skiftende vinkler for at relativere en (forestillet) sandhedsværdi ved at afprøve den i forskellige rum. De betydningsbærende gentagelser og de stadige afbrydelser af et lineært handlingsforløb peger hen på opløsningen af den lineære tidsopfattelse og understreger en samtidighed, en simultanitet,

hvor fortid, nutid og fremtid kobles sammen på fortælleplanetets nutid. De mange indflettede og ofte skjulte citater understreger ligeledes simultaniteten, idet citaterne er medvirkende til fragmentering af det tekstlige forløb og indgår som samtidige elementer ved indskrivning og genfortolkning af delelementer af tidlige diskurser i en nutidig sammenhæng. Anvendelsen af citater hænger sammen med jeg'ets erkendelse af, at det hele mere eller mindre ER sagt før, og at mennesket må forholde sig selektivt over for tidligere tiders traditioner og opstillede tanke-systemer. Ved at 'gentænke' forgangne perioders kulturbestemte klassifikationer skabes en ny værditillægning af omverdenen, som ikke er stationær, men højst en ny tidsbestemt sandhed, som igen og igen må revideres. *JAs* særprægede komposition giver indtryk af, at fortællingen er uendelig. Tidens mylder af fortællinger lader sig ikke fastfryse, og *JA* er blot et synkronisk snit ned i fortællingernes pluralisme og fortællingernes implicite fortællinger, kun facetter af disse historier kan fanges i et cut, medens resten flyder forbi.

Også tidsdimensionen er central i *JA*, både hvad angår tekststrukturen og personernes perception af omverdenen, og specielt i forhold til den overordnede kaos-kosmos diskussion i bogen er iscenesættelsen af tidsbegrebet interessant. Fortællingen svinger mellem tilsyneladende præcise og relative tidsudtryk. Fremherskende og gennemgående i 1. del er en stærk tidsangivende deixis, der forankrer teksten i en stabil udsigelse, og læseren kan forholdsvis let følge jeg-fortællerens tidsmæssige skift og brud på det overordnede forståelsesplan. Hvad der derimod forvirrer i 1. del er fortællerens brug af tempus (jvf. f.eks. de første to sider). Tempusskiftene er her hyppige, hvilket hænger sammen med, at mange elementer af tidligere episoder komprimeres ned til et tæt forløb, hvor de forskellige tidsplaner skyder ind over hinanden og derfor kan være svære at holde adskilt ved første gennemlæsning. Alterneringen i tempus er ikke altid holdt konsekvent ud fra fortællerens placering i forhold til det fortalte, således at det overordnede fortælleforløb f.eks. holdes i præteritum og det antydede parallelforløb (10 år tidligere) i pluskvamperfektum. Denne sammenblanding af tidsplaner fortsætter i 2. og 3. del, dog ikke med så hyppige tempusskift. Det tekniske greb med at lade tidsplanerne bevæge sig ind over hinanden relaterer sig til simultanitetsprincippet og udgør således endnu en komponent til iscenesættelse af en pluralisme på det tekstlige niveau.

De præcise tidsudtryk synes at placere bogen i forhold til en 'kendt' virkelighed i kraft af de eksplicite henvisninger til Suzanne Brøggers tidligere bøger, men ved at se nærmere på fortællingens tidsangivelser og

den måde, som tid tematiseres på i teksten, bliver det klart, at de præcise tidsangivelser ikke alene henfører til en realisme uden for tekstens univers, men også, og lige så væsentligt, er udtryk for et særligt tidsbegreb i teksten. Generelt kan bogen karakteriseres ved en meget svag tidsangivende deixis («en dag..»). Det gør det sværere for læseren at orientere sig og fastholde et lineært narrationsforløb og medvirker også til dekonstruktion af det kendte tidsbegreb. Tidsangivelsernes funktion er således nok at henvise til en 'virkelighed' ud over det tekstlige rum, men idet oplysningerne er så ufuldstændige og usystematiske, bliver tidsangivelserne også en slags signaler i lighed med stednavne, og de relaterer sig til erindringer, som tidsangivelserne fungerer som kode for. Tidsbegrebet er i høj grad bundet til den implicerede subjektivitet i personernes forløb og dermed til en indre virkelighed. Denne implicerede subjektivitet i personernes opfattelse af tidsdimensionen fremtræder først og fremmest i forbindelse med den kvindelige jeg-fortæller.

Før mødet med fødselslægen lever jeg'et det hektiske storbyliv: »Jeg lod mit spindelvæv tjære af frygt for, at det ikke skulle holde til byens fart og træk«, og dette hænger sammen med hendes stadigt større behov for at nulstille tiden: »det gik op for mig, at jeg havde den mulighed (...) at sidde stille og optage det hele i mig og opdage, at alt hvad der fandtes i verden var i mig« - en tidsopfattelse, som ækvivalerer med en kosmisk omverdenskonception. Den nulstillede tid lutrer hendes flånsede indre efter moderens utallige selvmordsforsøg. I den anledning nævner hun selv den særlige form for tidsophævelse, som den taoistiske lære repræsenterer: målet er at distancere sig fra den ydre tids hegemoni og finde ind til menneskets indre tid, som i fortættet form indeholder den kosmiske tidsdimension. Der er tale om en afstandstagen fra det kendte lineære tidsbegreb, det fælles fænomen uden for individet. Presset af en indre trang til at skrive kan jeg'et endelig opgive den febrilske søgen efter 'nutid' i byens store krop, og distinktionen mellem byens overfladiske, sceniske spil og skriveprocessen analogiseres med forskellen mellem spildtid og værdifuld tid. I forholdet til lægen veksler hendes tidsopfattelse mellem, at hun på den ene side flyder med og ind i tidens bevægelighed, bl.a. ved at nedbryde de individuelle (æstetiske) ideosynkrasier over for sin modsætning, lægen. På den anden side bliver lægen den værdi- og tidsakse, der valoriseres ud fra, hvorved den 'positive' tid placeres i nærværet med ham. Først efter forholdets ophør fuldendes jeg'ets længsel efter den totale forening med kosmos, hvor skellet mellem ydre og indre opløses i det tidløse 'intetrum'.

Veninden Lunas og lægens tidskonception understreger den samme

bundethed mellem tid og individ omend på en anden måde. Hvor den kvindelige hovedperson ideelt set forsøger at leve i overensstemmelse med 'den indre tid', udgør Luna og lægen en anden og mere traditionel position: for Luna skal tid være udfyldt af begær, af de mandlige blikke, og hun fortsætter i den storbyens søvnløshed, som jeg'et slipper. Lunas angst for at standse op kaster hende videre ud i en stærk insisteren på den ydre tids muligheder - for at glemme det indre tidsforløb. Det traditionelle tidsbegrebs opspaltnig af indre og ydre tid, af individuel og fælles tid, opretter lægen i det, man kunne kalde 'den ritualiserede tid'. Nemlig arbejdet (hvor tiden arbejder positivt for ham hen imod en overlægestilling), feriebegrebet (skarpt afgrænset af hverdagen) og kursusvirksomhed. Hvor den kvindelige jeg-person hverken kan eller vil tilpasse sig den ydre tid, den selvdestruktive distancering fra den indre tid, accepterer lægen stort set denne tidens tvetydighed og argumenterer for det regelmæssige liv med afgrænsede tidsintervaller. I modsætning til Luna og lægen magter jeg-personen at opgive den herskende forestilling om tidens dobbelthed og at forholde sig positivt til det tidløse intetrum, hvor forskellen mellem individuelt og fælles tidsforløb er opløst.

Magtspillet

Det kvindelige jeg i *JA* har en intention om »at få indsigt i mig selv og universets indretning«, og det vil sige, at indgangspositionen sættes af et ønske om viden og sandhed. Denne kortlæggelse gennemføres ved hjælp af hendes styrke og vilje til at magte sig selv i yderlighedens rum. Magtbegrebet har i tidens løb først og fremmest været forbundet med negative associationer og set i betydningen: herredømme over andre. Men dette at kunne magte sig selv og tilværelsen generelt, det modsatte af afmægtighed, er den konstruktive delkomponent af magten og et væsentligt grundtræk ved selve livsprocesserne: at leve er bl.a. at udfolde sin kraft.

I den franske magtteoretiske diskurs revurderes begrebet, og en af hovedfigurerne, Michel Foucault, gør op med tidligere teorier om magtens 'store enhed', d.v.s. dens forenklede identifikation med staten, magthaverne og institutionerne: overfor *magten* stiller Foucault *magtrelationerne*, den mangfoldighed af mikromagtinstanser, som disse magtrelationer danner. Magten befinder sig således i spændingstilstanden mellem forskellige positioner, i sig selv er magten en tom og statisk instans og blot en betegnelse for det 'konfliktuelle': »Magt er ikke en institution, og det er

ikke en struktur, det er heller ikke en bestemt kraft som visse udvalgte skulle være begavet med: det er et navn man giver en kompliceret strategisk situation i et givet samfund«, skriver Foucault i *Seksualitetens historie*. Tilværelsen er en evig genkomst af konflikter, og det afgørende er ikke at søge en fremtidig konfliktløshed, men at beherske konflikten og gøre den produktiv: ved at indoptage anderledesheder, forskelle, i sig vil der ske en stadig nydannelse i menneskets bevidsthed.

Det billedlige korrelat til jeg'ets styrke i *JA* er den tatoverede vinge, »et flyvende tegn« på den stærke, selvberørende mytologiske figur, Liliith, denne »forførelses forfører«, der placeres som centrum i den nye skabelsesberetning. Det er »en vinges kraft«, som jeg'et vil have indgraveret på sin hæl, og vingen står som en metafor for at tage energifyldte spændingsforhold i viljens tjeneste, til aldrig at lade sig fange i en Konstant. Tilværelsen igennem er den stærke vurdering af selvet fremherskende for jeg-figuren, og som voksen må hun passe på med »ikke at vække anstød med min styrke og lyse for meget«. Dette gælder specielt i forhold til sin elskede, lægen: konfuse lovmæssigheder styrer emotionernes tilnærmelser og forskrækkede tilbageslag i en slags evig gentagelses- tvang - et forløb, hvis indre dynamik konstitueres af dragningen mod en modsat pol. Hver på sin måde søger den kvindelige hovedperson og lægen den positive form for magt, men på tekstens ydre narrative niveau tilskrives denne vilje til at ville forskellig værdi: at jeg'et med sin teoretiske ballast i vestlig og østlig filosofi proklamerer sit projekt i en abstrakt terminologi, får en (i forhold til denne diskurs) ikke-videndes intentioner i samme retning til at tage sig pauvre ud. Men faktum er, at de begge fascineres af Det Andet og af spørgsmålet, om det tilsyneladende ikke-komplementære er en del af deres egen personligheds skyggesider. Evnen til at indoptage og administrere denne Andethed er derimod, hvad der adskiller dem.

I bortødslen af sig selv og sine udtryk befæster det kvindelige jeg et overskud i forhold til lægen, en overflod og styrke, som hun uhæmmet øser af, og som konstant sætter ham i en modtagerposition og dermed i en *afmagts*position (jvf. at i enhver symbolsk udveksling er det *giveren*, der har magten). Den anden orden, som jeg'et repræsenterer for ham, lokker og forfører som et muligt fixpunkt for sandhed, mening og nærvær i en omverden, hvor alt blot er fragmenter, og hvor sandheds- og virkelighedsbegrebet efter det totale værdisammenbrud er blevet relativiseret og mangetydigt, hvis ikke helt opløst. Den ustrukturerede virkelighed kan man som jeg'et vælge at tage på sig eller som lægen forsøgte at harmonisere og disciplinere.

Med de gentagne udtalelser som »Alt er hvor jeg er«, »Helheden findes i fragmentet« og »Hvert menneske indeholder alle informationer« er et af hovedelementerne i jeg'ets omverdenskonception indskrevet i det såkaldte *holistiske paradigme*. Det er en begrebskerne, som prøver at beskrive et nyt verdensbillede ud fra en forestilling om en eksisterende orden, hvor fænomenerne er indbyrdes afhængige og uadskillelige dele af et kosmisk hele. Vestens mekanistiske verdensbillede forkastes i holismen, hvor østlig filosofi og moderne fysik, som man hidtil har anset for værende fundamentalt uforenelige, søges 'syntetiseret' med henvisning til, at de forskellige fremtrædelsesformer peger tilbage mod den samme endelige, udelelige virkelighed, og at vor oplevelse af tingenes/begivenhedernes disjunktion blot er en abstraktion født af vor inddelende og adskillende forstand. I *Det holografiske verdensbillede* (red. Renée Weber) taler Fritjof Capra om, at vi står midt i et *paradigmeskifte*: »Det gamle paradigme, det er det Kartesianske, Newtonske verdenssyn, det mekanistiske verdenssyn. Det nye paradigme, det er det helhedsbetonede, økologiske verdenssyn«. I det nye paradigme vil videnskaben have »en multidimensional tilgang til den multiniveauopdelte virkelighed, som vi kan iagttage«, og det vil vise sig, at »På alle disse niveauer udviser videnskabens begreber stærke lighedspunkter med mystikernes begreber«, altså en vis overensstemmelse mellem moderne fysik og østlig filosofi. Sammenhængen mellem mikro- og makrokosmos forklares ud fra principet for hologrammet: Det er en tredimensionelt billede, hvor hver del af den fotograferede genstand kan genfindes i hver lille stump af det holografiske billede.

Begreber fra den kosmiske helhedsforståelse bliver af Brøggers kvindelige jeg-person projiceret ud på omverdenen, og hun kan med et Edith Sødergran-citat forstå selvet som »en del at altets store kraft« - og i en typisk 'fylde'-metafor: »Jeg fyldte bare det hele ud med tilbageholdt åndedrag af angst for at sprænge universet i stykker med min kraft«.

Gennem denne værdiprojektion tillægges verden en form for stabilitet, idet de mangetydige og ubestemte udtryk henføres til noget entydigt og absolut, den holistiske orden. En følge af denne opfattelse er jeg'ets 'amor fati', fatalismen. Den viser sig i eksplicitte udsagn som f.eks., hvad »livet ville mig«. At forstå sig selv i en kosmisk sammenhæng og at føle, at en deterministisk kraft aftegner udveje i det mentale virvar, er primært det, som giver hende fornemmelsen af fylde og styrke. Denne begrebskematisering, som overordnet danner ramme for virkelighedens gådefulde fremtrædelsesformer, afprøves i forhold til lægen, som i *sin* tilgang til omverdenen fremholder 'rationalitet' i den ene hånd og 'videnskabelig

objektivitet' i den anden. Han står som sådan for en anden virkelighedsforståelse. *Forskellen* i værditilskrivning er et af kardinalpunkterne i den dynamiske vekselvirkning mellem jeg'et og lægen, begge forføres af forskellens uåndgribelighed, som de gerne vil forstå, d.v.s. gennem en dematerialisering af billederne 'oversætte' det ubekendte og konfuse til sproglige tegn, som kan afkodes af en allerede-eksisterende væsenskerne.

Til magtdiskursen indskriver sig således også *viljen til viden*. Gennem historien er der produceret og udvekslet adskillige divergerende diskurser, som alle har defineret sig som inkarnerende Sandheden om menneskets og universets indretning. De har som sådan stået som garant(er) for, at der eksisterede en strukturlighed eller isomorfi mellem en forudsat bagvedliggende orden og den fremtrædende virkelighed. Bag menneskets tilbøjelighed til at generalisere og hypostasere midlertidige udtryk ligger trangen til at begribe en sandhed, til at tilegne sig viden. For hvis mennesket har defineret sig et moralsk-antropologisk paradigme, hvorudfra der kan skematiseres og dømmes, følger fornemmelsen af åndelig sikkerhed og ... magt.

Projektet med lægen er sat af en ikke-viden om maskuliniteten. Det middel, jeg-personen anvender til at uddestillere det mystiske og uforståelige, er det store altomfattende *JA*: *JA* til at iklæde sig hele registret af kvindelige masker og roller og *JA* til de mandelige imperativer. Som eksperimentet skrider frem, eksponeres dette *JA* op i totalstørrelse i kraft af jeg'ets voksende identifikation med lægen og hans fordringer. *JA*'et indbefatter afkald på hendes integritet og på friheden til at bevæge sig i egne, private mønstre, og det er ofre, hun er indstillet på at give for at afprøve det mandlige og kvindelige i alle dets figurationer. Med udpræget tristanistisk følsomhed ægger og kurtiserer hun lidelsen, som lever og dør i de genkommende konfrontationer mellem de forskellige værdiuniverser; jo større lidelserne/besværlighederne er, jo mere opflammes jeg'et i de orgiastiske øjeblikke, hvor de i genforeningen hengiver sig til det dionysiske *JA*.

Jeg'ets styrke ligger i hendes stærke vilje til intensitet (magt/be-gær/viden); hun hæveder imidlertid, at hun ikke har »vilje til magt« (magt bliver her tydeligvis tolket i den negative, dogmatiske betydning: som overherredømme og hegemoni), og at hun ingen vilje har, idet hun »altid har været underlagt en bestemmelse uden for mig selv, som jeg ikke kunne gøre noget imod«. I forlængelse af jeg'ets kosmologiske fortolkningsprincip må hun opløse og annullere den klassiske begrebsdefinition af viljen, hvor den udlægges som en internaliseret rationel instans, der i højere eller mindre grad er knyttet til bevidstheden.

Jeg vil hævde, at hun i denne selvforståelse lader sig bevæge af magten i den definition, som jeg anvender. Der ligger bl.a. i magt- og intensitetsbegrebet at mennesket i beherskelsen og bemægtigelsen af sig selv og tilværelsen frigør sig fra de fikserede moralistiske ideologier, som reducerer oplevelsens mangfoldighed og fylde til blot en provisorisk tilstand, som vil finde sin fuldbyrdelse og fuldendthed i et hinsides. At demaskere fastlåste dogmer og ideologier, at sætte sig ud over den formynderiske moralisme og lade sig opløse i et grænseløst rum - deri består jeg'ets vilje.

Set i dette lys har jeg'et både vilje og magt til bl.a. at kunne gennemføre den treledede proces, som hun gennemlever i forholdet til lægen. Den første position sættes af jeg'ets tro, en tro på, at det måske *er* muligt at realisere et parforhold uden helt at flyde sammen i en middelmådig, grålig masse, hvor meningene og længslerne bliver de samme, og hvor der ikke gives rum for individuel privathed og udfoldelse. Eller kortere udtrykt: en tro på kærligheden. Men forestillingerne om en eventuel fremtidig 'syntese'-dannelse viser sig efter tre år at være en fantasmatisk størrelse. Da horisonten af kærlighedsvisionen brydes og flænges, stander hun øde i en anden fase, hvor intet længere har mening, og med oplevelsen af værdiernes lige-gyldighed og manglende forankring efterlades hun i en udtømt zone, symbolsk fremrækkende sin »tomme hånd«. I tredje fase overvinder hun ressentimentet, og med den kvindelige hovedperson indsat i en guddommelig position finder en skabelse sted gennem en omvurdering af værdiforestillingerne, som peger frem mod et endnu ikke 'indtaget' rum.

Troen på kærligheden og loven

I det store midterparti i fortællingen præsenteres læseren for den store fortælling om Kærligheden. Ved at lade sig føre ind i den maskuline 'logik' og ved konstant at afprøve de ukendte dele af det mandlige, tror jeg-personen, at en form for sandhed, et ordningsprincip for maskuliniteten vil fremkomme.

Det kropslige begær er det ukomplicerede felt, hvor jeg'et og lægen kan mødes i et ligeværdigt samspil, det helle, hvor forskelle og grænser udlignes i en nærmest symbiotisk tilstand. Rumligt afgrænses følelsen af fravær eller nærvær til henholdsvis udenfor eller inde i huset - åbner de døren, tordner konflikterne dem i møde. De udvendige blikke i offentlighedens sfære repræsenterende den samfundsmæssige lov og moral

hviler tungt på dem i det øjeblik, de træder ud af den magiske cirkel. De indsociaiserede blikke og de dermed behæftede moralistiske og fikserede ideologier aktiveres specielt i lægen, når de befinder sig i offentlighedens lys - et indvendigt øje, som fastholder ham i alt, dømmende fra den indstiftede og - for ham - kompromisløse lov. Over for offentlighedens blikke iklæder jeg-personen sig farverige masker, som både nærer og lammer beskuerens fantasier, men er i sit forhold til lægen præget af loven. I lang tid repræsenterer lægen *faderloven*, idet forestillingen om en autoritativ instans, der bestemmer og dømmes om, hvad der er godt-ondt, sandt-falsk o.s.v., giver den kvindelige jeg-fortæller tryghed, og med masochistiske konnotationer udtaler hun gentagne gange sin tiltrækning af og skræk for autoriteten. I relationerne mellem jeg-personen og lægen cirkulerer magten. Den beror i begyndelsen på, at jeg'et i kraft af sin libidinale investering i lægen som faderautoritet selv sætter sig i den (underlegne) modtagende position som den, der skal fyldes ud - fysisk såvel som psykisk. I jeg'ets meget freudianske fortolkninger af psykiske reaktionsmønstre bliver fallos den signifiant, som giver mening og nærvær. Fyldemetaforikken, som er central i bogen, placerer jeg'et i en lystfuld relation, hvor hun som modtager af fallos oplever en fallisk/imaginær identifikation - f.eks.: »Jeg havde altid identificeret mig med HANS lyst og noteret med dyb tilfredsstillelse blandet med magtbegær: Han kom fem gange«. Eller som Per Aage Brandt kort og rammende udtrykker om en lignende situation i en af Brøggers noveller: 'Jeg er (hans) fallos'.

På den ene side anerkender jeg'et således til en vis grad lægen som 'Herre', en figur, hun i ydmyghed underkaster sig. Og magtrelationerne opretholdes som nævnt bl.a. i kraft af, at hun definerer sig op imod faderloven; på den anden side insisterer hun på et selvstændigt rum for selvudfoldelse uden fremmed og distraherende støj. To narrative strukturer - forløbet af parforholdet og forløbet af jeg'ets ønske om at blive forfatter - spilles ud mod hinanden, adskillende, komplementerende: hver gang jeg'et i starten søger beskyttelse (bl.a. mod at skrive) hos lægen, viser han sig ikke at ville (kunne) påtage sig en af de traditionelt mandlige køns karakterer (beskytteren), og derfor må hun selv tage nogle valg. Følelsen af at magte noget, at bemægtige sig noget, får hun bekræftet som forfatter, og den deraf styrkede jeg-drift sammenkoblet med hendes vilje til egne dispositioner får hende til i lægens øjne at fremstå som en magtfuld person. Det er således hans egne projektioner og forestillinger, der danner billedet af det kvindelige jeg som en magtfuld person, men billedet af magten forfører. Og at punktet for jeg'ets omverdenssyn er flydende og bevægeligt, er endnu en komponent i magtspillet, for

bevægeligheden og dermed ubestemmeligheden afskrækker lægen. Han forsøger at indfange hende, men hun forsvinder, opløser sig ved hans berøring.

Det billede af manden, som jeg'et har læst sine libidinale spændinger op imod, krakelerer mere og mere, hvorved også troen på Kærligheden langsomt tømmes for mening. Kærlighedens tegn imploderer og bliver mættet med masse og energi - forvandlet til et 'sort hul'. I forordet til fortællingen nævnes det sorte hul i universet, der astrofysisk forklares ved en stjernes implosion, et hul, hvor alt forsvinder ind, men intet observeres udefra, et mørke, hvor ikke engang lyset som energi kan slippe ud, og det er denne proces, som af fortælleren sættes som ydre (kosmisk) ramme for, hvad der vil ske. I overmæthed udbrænder Den store lidenskabelige Kærlighed, og jeg'et ender selv med at blive til et sort hul. Den metafysiske forestilling om kærligheden som sidstereferent viser sig at være et gølebillede.

Forestillingernes gølebilleder

Den viden, jeg'et tilegner sig gennem forløbet, hænger snævert sammen med afdækningen af menneskets forestillinger om virkeligheden, det maskespil, som har optaget vestlige filosoffer, siden Platon introducerede dualismebegrebet. Den sanselige verden er ikke den egentlige virkelighed, men kun en illusion, et sansernes bedrag. Heroverfor står det (fuldkomne) oversanselige hinsides, som mennesket i sin kummerlige tilværelse projicerer sine længsler over i. Tilværelsen får derved en (fingeret) betydning og perspektivering.

Mange af de gamle ordeners sammenbrud er for jeg-personen den gudløse realitet. Helheder smuldrer, og i stedet får neontidsalderens eksplosive udbud af flydende tegn overtaget, et bombardement af sansindtryk, og mennesket hvirvles ind i en lang strøm af indholdstømte udtryksmæssigheder (signifianter), som ikke kan fanges og fastholdes ud fra overordnede tydningsreferencer, og »så er der ikke mere ondt eller godt, så er der ikke længere forskel på massakrer og sæbepulver, reklame eller bevidshed, så er det hele gennemsligtigt«, som jeg'et i *JA* formulerer det.

I tilknytning til sammenbruddet på fortællingen om kærligheden opgiver jeg-figuren alle forestillinger om at kunne indfange virkelighedens mangfoldighed med forstandens (sprogets) forenkede konception. Jeg'ets mål er at »komme nærmere virkeligheden«, hun vil leve i 'virkeligheden',

idet hun her har mulighed for at investere livsenergiene i tilværelsen nu. Den søgen efter væren hinsides forestillingernes verden finder hun i det virkelige, i det rum, hvor mennesket i skabelse og selvudfoldelse er i evig bevægelse, og hvor det kan flyde med og absorberes i livsstrømmen. Gennem hele fortællingen forsøger jeg'et at blotlægge og afkode de slør og symboler, som er krænget ned over omverdenen, ideelt set for at leve et mere 'sandt' liv uden om de falske forestillings forførelse.

I det klassiske sandheds- og virkelighedsbegreb med skellet mellem *res cogitans* og *res extensa* opereres der med, at det er muligt at beskrive den ydre verden objektivt, at isolere en verden 'an sich', som er uafhængig af det fortolkende individ, og i den fase af fortællingen, hvor jeg'et endnu tror på Kærligheden, tror hun også på forestillingen om, at forstandens kategorier kan begribe virkeligheden, hvis mennesket blot forholder sig kritisk til den i tænkningen iboende konservatisme. Hun hævder, at »De fleste mennesker lever nu engang mere i henhold til deres forestillinger om tingene end i forhold til, hvordan tingene reelt er«, men hvordan er tingene reelt, og kan man oversætte de spraglede omverdensudtryk til et adækvat sprog?

Vor tænkings afhængighed af det sproglige a priori udtrykkes i Wittgensteins kendte maksime: »Mit sprogs grænse er min verdens grænse« og nævnes her, fordi sproget indtager en afgørende funktion i forholdet forestilling-virkelighed.

Det sprog, som barnet tilegner sig, er, som Jacques Lacan har påvist, altid-allerede eksisterende, og det er først med beherskelsen af sproget, at mennesket kan begribe virkeligheden, eller rettere en del af den. Det kunstige symbolunivers, som sproget udgør, prætenderer at beskrive omverdenen, som den er, men det virkelighedsbillede, der tegnes, er selvskabt og pragmatisk, idet sproget strukturerer de indtryk, der modtages, ud fra det allerede fikserede erfaringsskema, der sorterer det fra, som ikke er i overensstemmelse med tidligere forståelsesmønstre. Sprogets funktion er at gøre det kaotiske og fremmede genkendeligt og beregneligt, således at mennesket kan magte omverdenen. Roland Barthes påpeger i *Om litteraturen*, at mennesket både gør sig til herre og slave i sproget: »I sproget bliver underdanighed og magt (...) uvægerligt sammenblandet«, fordi »Så snart sproget fremføres (...) træder det i tjeneste hos en magt. To rubrikker vil uvægerligt aftegne sig i det: påstandens autoritet og gentagelsens følgtighed«.

Sproget er imidlertid ikke lig med den virkelighed, det skal beskrive. I beskrivelsen konkretiseres kun en lille repræsentativ del af det oplevede - der produceres et sprogligt kort over virkelighedens mangfoldighed og

sammensathed i overensstemmelse med rationalitetens lineære system af symboler og begreber.

At sproget ikke kan indfange et fænomens eller en oplevelses fulde dybde, udtrykker Suzanne Brøgger i et interview i forbindelse med udgivelsen af *JA*. Hun fortæller her bl.a., hvorfor der er udeladt nærgående erotiske scener: »Jeg prøvede at finde (...) det sproglige udtryk for begæret og driften. Og det er jo ikke pik eller kusse«. Seksualiteten kan ikke forstås v.h.a. intellektet/sproget, men foregår i »kanalerne ned til det ubevidste« og må derfor forblive »egentlig sprogløs«. Det eneste navn, hengivelsens væsen kan få, er ifølge Brøgger (med inspiration fra Roland Barthes bog *Kærlighedens forrykte tale*) *JA*, og kun *JA*'et repræsenterer hermed en ikke sproglig oplevelsestilstand, som, hvis den tildeles et navn, amputeres og således reduceres.

Kærlighedens sammenbrud og det vordende

Efter kærlighedens sammenbrud står jeg'et tête-à-tête med døden, *værdiernes død*. Idet hun slipper forankringsbegreberne forestilling, tro, vilje og moral, glider hun ind i et rum, hvor hun medbringer en sindstilstand og omverdenskonception, der på flere punkter er tegn på en (*passiv*) *nililisme*: med opløsningen af de centralperspektiviske værdi- og orienteringshierarkier (inkl. det sidste, Kærligheden) har livstegnene »ikke længere nogen mening« for jeg-personen, og korresponderende med værdiernes udhuling dør hun selv i en meget symbolsk scene. Nærværet af mening, som troen på Kærligheden satte, forsvinder, kun tomheden er tilbage. Ikke at have faste fixpunkter i omverdenen gør mennesket flygtigt og angst, men for jeg'et får tomheden fylde, fordi den indskrives i en større kosmisk sammenhæng. På et slot i Frankrig indgår jeg'et som offer (men også den, der ofres til (d.v.s. jeg'et = Gudinde): mændenes sæd) i en rituel handling, hvor en 'ypperstepræst' forkynder, at hun har klareret en prøve, og at hun nu kan erklæres skyldfri. Men »Det er ikke din egen fortjeneste, du kom igennem, du har fået hjælp udefra«, og hjælpens usynlige hånd er blevet fremrakt af »ingen«. Jeg'et oplever ofringsscenen som et stort *JA* til at give slip, til at lade sig gennemstrømme og assimilere i nuet, men bagefter ser hun, at »det fantastiske var - ingenting« - eller alt.

Den tanke om tomhedens fylde, der i forestillingen sættes som finalposition, er hentet fra kinesisk filosofi, fra begrebet *tao*. Tao betegner den kosmiske proces, som inddrager alle fænomener, og som er den

endelige essens i universet, der ikke kan adskilles fra sine mangfoldige manifestationer. Virkeligheden (tao) opfattes som en evig strøm og forandring mellem modsætninger, der bevæger sig i cykliske mønstre af udvidelse og sammentrækning, bortdragen og tilbagevenden, og de to grundkomponenter i den taoistiske lære er dels enheden og den indbyrdes sammenhæng i alle fænomener og dels det stadigt foranderlige univers. Det er denne holistiske omverdensforståelse, som den kvindelige hovedperson læser sig ind i: tanken om, at den endelige essens ikke kan adskilles fra sine udtryk, er indeholdt i gennemgående maksimer som f.ex.: »Rummet er kroppen og kroppen er rummet« og i jeg'ets erkendelse af værdiernes reversibilitet; altings vedvarende forandring udtrykkes i hendes grundlæggende syn på omverdenen. Tao er den vej, som mennesket skal finde og tilpasse sine handlinger overfor.

Dette er grunden til, at jeg'et opgiver sin vilje, hun er styret af »ingen«, d.v.s. tao. Tomhedens fylde skal således ses i denne sammenhæng. At opleve tao forudsætter, at mennesket frigør sig fra enhver forestilling, gør sig tom, d.v.s. tømmer sig for individuelle karaktertræk (afpersonaliseringen) og for æstetiske og etiske idiosynkrasier, så tao kan fylde en.

På fortællingsens sidste sider sker *skabelsen* af en ny bevidsthed og af et nyt værdiunivers. På Oliebjerget i Israel sprænges de sidste fortøjninger til forestillingsverdenen, jeg'et smelter sammen med Kosmos, og svaret på hendes smerte- og lidelsesfulde vandring mod at se, »hvad der ville være tilbage, når forestillingerne faldt«, bliver: en intethed eller det store Alt, hvor alle former er »lige, lige gyldige og ligegyldige«, som hun selv formulerer det. Jeg'ets sammensmeltning med Kosmos er en eksplosiv udvidelse af individualiteten, og dette sker i samspil med Aznan, en Kung Fu kæmper. V.h.a. Kungfutzianske principper (øvelse, streng fysisk og psykisk disciplinering) har Aznan, ligesom jeg'et, trænet den tomme hånd og har dermed opnået den samme tomhedens fylde. Denne scene sættes som slutbillede på hele fortællingen og peger hen på om enheden i alle modsætninger (jvf. at Kungfutzianisme og taoisme oprindeligt blev regnet for at være uforenelige), f.ex. mellem det kvindelige og det mandlige.

Fortællingen munder således ud i det totale opgør med forestillingsbegreberne og lader alle bevidstheds- og erkendelsesfragmenter blive samlet og forenet i det taoistiske ideunivers. Læst på denne måde er det enhedslængslen, der står stærkest til sidst, men tao kan også ses som en benævnelse, et navn for den tilstand, hvor mennesket åbent kan tage imod uden på forhånd at have klassificeret fænomenerne, en *overgangstilstand*, som man med et af tidens ord kunne kalde 'turbulent'. Taobegrebet bruges som symbol på, at mennesket må gøre sig fri fra de forestillinger

om imaginære grænser, som det projicerer ud i omverdenen i angst for det grænseløse, det ikke-perciperede og det ikke-bevidste. Ordet, Fornuften og Loven er blevet korreleret med nærvær, og dette kan opfattes som et tegn på, at mennesket ikke magter erkendelsen af et opløst subjekt med flergyldige og samtidige identiteter. *Magter og begærer* mennesket derimod at leve i det evigt bevægende, i det stadigt tilblivende, i et tomrum uden betryggende forankringsbegreber, er en indgang fundet til at afkode det kunstige symbolunivers, som mennesket er fanget ind i, til at opløse og transcendere det.

Stream of confessions

Den viden, som jeg'et har tilegnet sig, er som nævnt det holistiske princip, som hun læser sine erfaringer og refleksioner op imod, og som på det ydre narrative niveau tilkendes en overordnet sandhed. Som vi har set indeholder mennesket i følge dette paradigme den samlede verdens regler og harmoni (kosmos) i sig, og tilegnelsen af den kosmiske bevidsthed er vejen par excellence til ophævelsen af inkongruensen mellem kaos og kosmos. Fokuseres der imidlertid på forholdet mellem *udsagnets* og *udsigelsens subjekt*, fremstår det med al tydelighed, at noget ikke-dechifrerbart lades tilbage, som ikke kan indfanges i jeg'ets holistiske tydningsunivers, og det er denne tilsyneladende uoverensstemmelse mellem hendes tilslutning til den kosmiske orden på den ene side og på den anden side den stadige vandring mod at 'forstå' virkelighedens pluralistiske fremtrædelsesformer, som skaber det dynamiske moment i teksten.

Fortællingens synsvinkel er den eksplicite jeg-fortællers. Det fortællende jeg (placeret i fortælsituationens nu-tid) anvender forskellige synsvinkler til at fortælle sin historie. Tidsmæssigt anlægges *vision par derrière*, d.v.s. at fortælleren befinder sig i en position efter begivenhederne. Den temporale diskrepans mellem det fortællende og det fortalte markerer jeg-fortælleren direkte med en bemærkning som f.eks.: »Vil I høre hvor dum jeg var, dengang jeg var tredive?« og indirekte ved jeg-fortælleren forhold til det fortalte, som først og fremmest kan karakteriseres ved begreber som overbærenhed og ironi. *Vision avec* (samtidighed) bruges primært ved fortælleren kommentar til læseren (f.eks. »Nu er det vist på tide at komme med en undskyldning over for læseren«), og med *vision dedans* (invendigt syn) har læseren adgang til den kvindelige hovedpersons bevidsthed og ser det berettede med hendes subjektive blik.

Jeg-fortælleren optræder alvidende og er indsat i en olympisk position, hvorfra hun dels prædestinerer handlingsforløbet og dels stikker sin dømmende pegefinger ned i teksten. Ved kombinationen af vision dedans og vision avec konstrueres stream-of-consciousness-teknikken (en såkaldt fænomenologisk fortælle måde), og denne teknik anvendes et sted i fortællingen: i offerscenen, hvor jeg'et bevæger sig over på et andet bevidsthedsniveau, der hvor det normale sprogs lineære kausalitet ikke rækker.

JA er først og fremmest det, man kunne kalde en essayistisk roman, hvilket sætter sit præg på fortælle måden. Fortællingen er blevet kritiseret for, at slutningen ikke er nærværende, og det hænger i høj grad sammen med den her valgte fortælle måde. Hvis en mere fortættet fortælle måde (f.eks. stream-of-consciousness) var anvendt i de to centrale slutscener (skabelsen og Aznans fortælling om 'Den tomme hånd'), ville fortællingens slutning og dens 'budskab' måske have fået et anderledes *bid*. I beskrivelsen af skabelsen er skrivemåden abrupt og fragmenteret, hvorimod Aznans historie slet ikke har det sproglige og fortælle mæssige 'drive', som ellers kendetegner fortællingen.

Bag den eksplicite fortæller fornemmes en (immanent) instans i teksten, som fra en overordnet position strukturerer fiktionens intentionale udsigelse. Fortællerinstansen må dubleres. Den implicite fortællers synspunkt kan indkredses ved bl.a. at se på tekstens anvendelse af ironi.

I udsigelsen udhules mange af tekstens udsagn ved den konstante brug af ironien, og gennemgående anlægger den implicite fortæller en ironisk distance til det fortalte, som f.eks. når jeg-fortælleren kalder det borgerlige kærlighedskoncept for »mikrokosmos i art nouveau«; andre steder resulterer ironien i en trivialisering af tekstuniverset. Også gentagelsen får ofte en kosmisk, ironisk effekt. Ironien opstår ved en speciel teknik: fordrejning og kombination af forskellige niveauer og opsplnitning af traditionelle betydningskerner. Et eksempel: I slutningen af fortællingen tilbydes jeg'et et æble, ikke af slangen (som er et gennemgående symbol i teksten), men af den tjekiske ingeniør. I denne scene etableres den kosmiske effekt ved omrokering af giver/modtagerrollen. Det er ingeniøren, som rækker hende et steriliseret æble (d.v.s. fra-destilleret den mystiske referent), men han er ikke slangen/fristeren, idet slangen nu er en del af jeg'et selv. Der er sket en forvandling (slangen som forvandlingssymbol), og fristeren sidder indvendigt. Ved hjælp af de to teknikker - sammenblanding af diskurser og ironi (ofte optrædende samtidigt) - dekonstrueres hierarkiske symbolstrukturer, og tekstens sammenstilling af det kvindelige jeg og Gud ophæves således i udsigelsen

og understreger, at mennesket må finde sin egen indre 'Gud' (på symbolplanet markeret ved slangen i ryggraden og det hvide lys), og den viden, Gud repræsenterede, er nu menneskets egen, hvis det magter at tage imod den fremstrakte hånd.

Ved at lade ironien gennemsyre udsigelsen bliver det svært for læseren at holde fast på den stemme, som normalt forankres i en stabil udsigelsesrelation. Spørgsmålet er: hvorfra tales der? På den ene side er der en tale, der klammer sig til en Orden, det holistiske verdensbillede, og som søger Mening/Sandhed ved at metaforisere sin splittethed. En fast insisteren på en anden tilstand, som syntetiserer de flydende, forvirrende tegn. Men denne Orden skrives ikke, den postuleres. Med faste maksimer som f.eks. »Helheden findes i fragmentet«. På den anden side ophæves Ordenens stemme af ironien, og det værdiløse rum, der her tales fra, peger hen på det problematiske i dekonstruktionen af overordnede fixpunkter og rejser spørgsmålet, om det overhovedet er muligt at administrere de evigt skiftende sandheder og magte flertydigheden. På denne måde står det eksistentielle aspekt som det mest nærværende i fortællingen, og det understøttes af kompositionen. Både kvantitativt, tematisk og stilistisk vægtes beskrivelsen af det ustrukturerede, det uudgrundelige og det diffuse, og *JAs* karakter af »stream of confessions« (Carsten Juhls udtryk) understreges kompositionsmæssigt af de springende associationer, de indflettede citater, de mange småhistorier og digressioner, kort sagt af simultanitetsprincippet. Ordenens stemme holder ikke, men undermineres umærkeligt af Den Anden Tale, som stadig søger svar, stadig leder efter mulige udgange i labyrintens hemmelige struktur.

Bevægelsens element

Som analysen af *JA* har vist, er spændingsfeltet i bogen primært sat af forskydninger i spillet mellem kaos og logos, mellem beskrivelse af de mangfoldige fluktuationer i de strømmende omverdensudtryk og den postulerede helhed i universet. Nogle anmeldere har imidlertid hævdet, at fortællingen er for lang, og at den med held kunne komprimeres ned til det halve, men en sådan insigelse tilgodeser ikke fortællingens princip om bevægelse, kredsen og stilstand omkring det fortalte. I udlægningen af en oplevelses mangelfoldighed af lokale centre må man vælge én vej ad gangen og derpå iscenesætte en fingeret rækkefølge - at skrive er at udelade, men man kan aldrig helt fremmane den oprindelige stemningsfylde v.h.a. sproget. At kanonisere et element ud fra en mangfoldighed af

libidinale investeringsfelter er en fattiggørelse, en minimering af et fænomens komplekse sammensathed. På den ene måde kredses der i fortællingen om centrale begreber og oplevelser, som for jeg'et er vigtige at få klassificeret, men ustandseligt må tydingen revideres og udvides, idet der igen og igen indskriver sig nye facetter og perspektiver.

Med Blixensk ironi og med sammenblandingen af forskellige (naturvidenskabelige, religiøse, filosofiske) diskurser tvinges læseren til at opgive sin vante forestillinger og faste mønstre i sproget/omverdenen og lade sig bevæge et andet sted hen, ind i tegnenes overflødhedshorn, hvor tegnenes udskiftelige betydninger uafbrudt vælter ind over mennesket. I essayet »Forførelse og hengivelse« fremhæver Suzanne Brøgger med inspiration fra Jean Baudrillard to tidstypiske tegn for den postmoderne tilstand: *overflod* og *dekadence*. Derpå drager hun en kulturhistorisk parallel til Rommerrigets opløsningstid, hvor netop disse to begreber gennemsyrede hele samfundets krop. For Brøgger er det overflødigede både det livsnødvendige og det artificielle; i overfloden er der en skønhed, der tiltrækker, men samtidigt viser Brøgger den manglende dybde dimension i de 'skønnes' signifianter, tømt som de er for deres (diskursive) henvisningsrelationer. Det overflødigede er i høj grad tekststrukturerende i fortællingen både på det indholdsmæssige og udtryksmæssige niveau, hvor læseren i bombardementet af alverdens usammenhængende tegn, kastes ind i betydningernes overbudsmaskine. Og her efterlades læseren - forblændet af realitet.

I forhold hertil kan man indvende, at *JAs* slutning (enhedstanken) virker konstrueret, hvilket til dels har sin rigtighed. Det er uden tvivl det kvindelige jeg's *proces* hen mod at vikle sig ud af begrebernes bedrag og iboende konservatisme, mod at magte sig selv i tomhedens rum, som er mest nærværende. På den anden side set skal slutningen ikke tolkes statisk, men den kan, således som jeg læser den, betragtes som et punkt, hvorfra en helt ny fortælling kan starte. Brøgger har vist en vej til at nå frem til et begyndelsespunkt for et mere 'sandt' og 'virkeligt' liv, men hvad der derefter vil ske, kan kun antydes. Symboliseringens evne svækkes, hvis alle svar gives på forhånd, og mennesket må således selv finde værdi, mening og mål i sit eget rum.

Magter mennesket at afkaste forestillingen om, at alt skal have en relation til en betydningbærende Signifiant, og i stedet søger sandheder og betydninger i *det konkrete* og i *det samtidige*, behersker det de traditionelt set kontrasterende og uforenelige egenskaber (i stedet for at udgrænse og dømme alt, hvad der falder uden for normaliteten). Magter mennesket det flydende og er i stand til at balancere på den yderste kant,

har det magt i positiv betydning. Og begærer mennesket at udslette begæret, vil det altid finde sig i bevægelse mod en idealposition. Men begæret tilfredsstilles aldrig helt, kun i de få momenter af intensitet. At søge en tilstand uden forskelle, d.v.s. uden begær, er en fantasmatisk størrelse, idet begæret altid vil søge og ofte finde. Men målet kan aldrig nås, nye mål melder sig, stiller sig foran og forrykker sig uendeligt. At magte og begære bevægelsen mod det stadigt nye, men forgængelige er målet.

Med *JA* har Suzanne Brøgger tegnet et billede af mennesket i en værdiernes krisetilstand, og i stedet for at synke hen i en desillusion over alt det, som ikke holdt, fremhæves revurderingen og positiveringen af det, der er. Der peges på nedbrydelsen før opbyggelsen, på demaskeringen af den konventionelle værditillægning som afsæt for dannelsen af nye værdier - den evigt tilbagevendende proces, som Suzanne Brøgger med en holdningspluralisme som metodologisk hjælpemiddel har søgt at indfange i et kort øjeblik. Bagefter strømmer de flydende signifikanter atter rundt, åbne for nye kombinationer og interpretationer.