

# Den gode historie og dens slutning

Hvad er en slutning? Jeg bruger ordet til at beskrive det, der finder sted omtrent fra historiens klimaks og så frem til det sidste ord i romanen. Hvis ikke det er en roman med vendepunkter og klimaks, så er det mere vagt: Slutningen er de sidste afsnit, det sidste kapitel eller de sidste par sider, hvor tingene på en eller anden måde bliver afrundet, hugget af, vendt på hovedet, fuser ud eller lukkes ned.

Man må give læseren en fornemmelse af, at teksten ikke kan slutte andre steder end lige der, hvor den slutter. Det, synes jeg, er sværest at gøre i fortællende prosa med karakterer, der udvikler sig, fordi slutningen ikke kun skal føles harmonisk i sig selv, men også forholde sig til alt det, der er sket tidligere i historien, på en måde, der får det hele til at give mening.

På et tidspunkt i mit forfatterskab fik jeg en følelse af, at jeg var ved at være for gammel til at være med i en subkultur. Jeg ville gerne have flere læsere. Og vejen til dem gik for mit vedkommende gennem en forøget interesse for historiefortælling: Jeg ville gerne have, at handlingen i mine bøger skulle være medrivende og udgøre en form for fortællende helhed, at mine bøger skulle rumme personer med vilje, og at disse viljer skulle være i konflikt. Det havde ikke været et ønske, da jeg begyndte at skrive. Der havde jeg nærmere den overordnede mistro til historiefortælling, der er udbredt ikke kun i bestemte litterære kredse, men også i en stor del af den modernistiske litteratur.

Jeg tror, mistroen handler om, at det at fortælle en god historie i bund og grund er en opbyggelig ting. Altså ikke i religiøs forstand som i en opbyggelig prædiken. Men når man fortæller en historie, forsøger man at skabe mening i verden, man iscenesætter en kamp mellem nogle værdier – og slutningen på historien giver en forklaring på, hvordan det forholder sig med disse værdier. En god historie har med andre ord en morale, selv om man nødvendigvis bruger det ord. Og modernisme har en indgroet mistillid til det, der hævder at kunne overskue verden.

Aristoteles slog fast, at en historie skal have en begyndelse, en midte og en slutning, og det har ikke ændret sig siden. Hvis man ikke har en slutning, har man ikke en historie i gængs forstand, for slutningen rummer historiens essens, den rummer udsagnet om de værdier, der er på spil i historiens konflikt.

Slutningen kræver refleksion over fortællingen, og hvad man som forfatter vil sige med den.

Slutningen er ofte det mest angstprovokerende at skrive, fordi det er her, man som forfatter skal tage det største og mest definerende valg. Og det sværeste ved at lave kunst er at tage valg. Men en kunstner eller en forfatter, der ikke tør tage valg, ender i sagens natur med at lave intetsigende kunst.

Slutningen er også lakmusprøven på, om det fortælle tekniske håndværk er i orden. Hvis ikke man formår at slutte bogen overbevisende, er det dramaturgiske håndværk ikke i orden. Det kan dog sagtens være en god roman alligevel.

\*

Med det in mente vil jeg prøve at reflektere over slutningerne på de fire romaner, jeg indtil nu har udgivet, og på den femte, som jeg skriver på nu. Et forbehold er, at jeg ikke læser mine egne bøger, efter de er udkommet, fordi jeg, mildt udtrykt, ikke bryder mig om det. Så når jeg tænker på dem, er det måske ikke den bog, som jeg har skrevet, jeg tænker på, men det som den i årenes løb er blevet til oppe i mit hoved.

*Fiskens vindue* (2004), min første roman, skifter fra første- til tredjeperson i det sidste kapitel: Slutningen omhandler en person, der blot har optrådt som biperson tidligere i romanen. En nærmest demonstrativ ikke-slutning på en roman, hvis personer ikke udvikler sig (en god historie handler om forandring, om udvikling). Jeg konstaterer det ikke for at tale romanen ned, for jeg mener, det er en rigtig god roman ... det er bare ikke en god historie.

Min næste roman, *Stormen i 99* (2008), består af en række mindre, sammenflettede fortællinger, der kulminerer under en orkan. Den har et efterspil, hvor en form for morale bliver ekspliciteret af en af personerne. Jeg er i tvivl om, hvorvidt det er en slutning i regulær forstand, eller om vi mere er ovre i en form for karikatur af en slutning, en art pseudo-slutning og pseudo-forløsning. Jeg siger ikke, det nødvendigvis forholder sig sådan, men måske gør det. Jeg kan huske, at det var noget, der optog mig, mens jeg skrev den.

*Døden kører Audi* (2012) har en mere sammenhængende handling, hvor personerne udvikler sig på en underspillet måde. Ligesom med de forudgående romaner fandt jeg på handlingen, efterhånden som den skred fremad, og der var selvfølgelig den gode gamle angst for, om jeg overhovedet kunne lande det hele, men jeg tror, det lykkedes mig at slutte romanen på en måde, der er tilpas åben, samtidig med at man som læser ikke får følelsen af, at forfatteren er som en kaptajn, der forlader det synkende skib som den første. Jeg har nok udviklet mig som historiefortæller, og af den grund er slutningen mere regulær.

*Frank vender hjem* (2019) er den første af mine romaner, hvor jeg kan redegøre for slutningen i et dramaturgisk sprog. Det har været den roman, der har haft det største publikum, muligvis på grund af dens klasse-tema, men måske

også fordi den har en opbyggelighed over sig og dyrker en form for selvforklarende tydelighed. I bund og grund tror jeg dog, det er fordi, det er den roman med mest historiefortælling i sig.

\*

Jeg vil gerne fortælle mere om slutningen på *Frank vender hjem*, men for at gøre det er jeg nødt til at fortælle, hvordan jeg begyndte på romanen, og inden da kommer nogle forbehold:

Jeg har en ubehagelig fornemmelse grænsende til det overtroiske af at skade mine bøger ved at skrive om dem, muligvis fordi det altid vil være en vulgarisering. Men for mig er kunst det modsatte af hemmelighedskræmmeri: når jeg skriver en roman, forsøger jeg at lægge al min viden om stoffet ud – selvfølgelig inden for de rammer, som romanens fortællerposition udstikker, sådan er legen jo. Med den strategi føler jeg mig i øjenhøjde med den opmærksomme læser, vi holder hinanden i hånden på vej gennem bogen – og min mening om bogen bliver blot en af mange og har ikke forrang. Og med den opfattelse må det kunne lade sig gøre at kunne sige noget dumt om sine egne bøger, uden at de af den grund tager skade, siger jeg til mig selv.

Der kan også ligge et autoritetstab i at tale om værkets tilblivelse – specielt når man taler med folk, der ikke selv arbejder kreativt, for inspiration er noget mærkeligt noget, og det kan tit virke, som om romanen er blevet til ved tilfældigheder. Det hænger muligvis sammen med, at inspiration er en tilstand, hvor man åbner op for mulighederne i tilfældet.

Lad mig forsøge at forklare, hvad jeg mener med det:

En roman er en kompleks struktur af elementer, der peger på hinanden og danner betydning på forskellige måder. Når man arbejder dagligt med en roman, simrer denne struktur hele tiden et sted i hjernen.

En af mine venner, der arbejder med programmører, har fortalt mig, at de bliver frustrerede, hvis de ikke dagligt kan arbejde med det program, de er i gang med. Grunden er, at de mister overblikket. Strukturen er ikke længere levende for dem. De begynder at glemme. Sådan har jeg det også med en roman. Tre dage er maksimum, jeg kan lide at være væk fra den. Herefter begynder det at falme, og jeg er nødt til at bruge tid, flere arbejdsdage, måske uger, på at komme 'ind i det' igen.

Men når jeg så er 'inde i det', så ser jeg ting, jeg kan bruge i min roman over det hele. Er det udtryk for, at alt bare kan bruges, at der ikke er nogen sorteringsmekanisme? Jeg mener snarere, at der er tale om, at hjernen hele tiden har det system af betydninger, som romanen udgør, præsent og derfor bliver særlig god til at se ting, som passer ind i strukturen:

Jeg slår op i en avis og finder en artikel om transplantation, der lige passer ind i historien. Når man fortæller det, lyder det som tilfældighed, men før det skete, har jeg set en mængde ting, som ikke passede ind. Og hvis ikke jeg havde været inspireret, havde jeg ikke opdaget, at det, jeg nu læser i avisen om transplantation, passer ind i min romans struktur af betydninger. At det er stof.

Ideen til *Frank vender hjem* opstod, da jeg var ude at fiske i en såkaldt flydering, et lille oppusteligt sæde, som man sidder i med waders, mens man padler sig frem med svømmefødder.

Jeg fiskede med en ven, og på et tidspunkt råbte han, 'du er ret langt ude, Kristian', og jeg padlede ind igen. Det var ganske udramatisk. Men da jeg kom hjem fra fisketuren, tænkte jeg: Hvad hvis en roman begyndte med en person, der drev til havs? Måske helt til Sverige? Ideen virker ikke særlig spændende, når man fortæller om den, men jeg tror, at det drejede sig om en fornemmelse af isolation, af afsondrethed, som mange af personerne i *Frank vender hjem* er underlagt.

Så langt tænkte jeg ikke dengang, men jeg gik i gang med at skrive ud fra erkendelsen af, at jeg aldrig rigtig har haft en ide til en roman, som jeg syntes var fantastisk, men på et eller andet tidspunkt må man bare begynde med det, man har. Hvis jeg venter på den perfekte ide, får jeg aldrig skrevet noget.

Da jeg var ude at fiske i flyderingen, var jeg oppe på nordkysten og kunne se over til Sverige, men jeg hævdede indsatsen og bestemte mig for, at min hovedperson skulle drive til havs nede fra Stevns, hvor der er meget langt til Sverige. Det er romanens store sorte hul, fordi det virker urimeligt, at en mand kan drive så langt, og netop derfor brugte jeg lang tid på at udpensle det i detaljer. Jeg kan godt lide at begynde med en urimelighed, det er en måde at løsrive sig på. Nu kan alt lade sig gøre i skrivningen.

Imens jeg skrev om den her mand på havet, begyndte jeg at udbygge historien. Han skulle have en gravid kone derhjemme, og de skulle komme fra hver deres ende af samfundet, og han skulle gå grueligt meget igennem på sin odysse, og når han kom hjem, efter at alle havde troet ham død og borte, skulle der være en bejler, der prøvede at overtage hans rolle som far.

Det gik op for mig, at jeg var begyndt for sent på historien, og jeg begyndte at skrive om hovedpersonernes forældre, og romanen voksede tilbage i tiden.

Samtidig var en vag ide om et klimaks begyndt at opstå: Frank skulle konfrontere bejleren, men jeg var ikke sikker på, om han skulle slå ham ihjel eller ej. Odysseus slog bejlerne ihjel, men det var også noget, man bedre kunne slippe afsted med dengang.

Og en anden tanke gjorde sig gældende. Jeg ville gerne lave en slutning, der om ikke var en *happy end*, så i hvert fald bittersød. Det ville jeg, fordi jeg simpelt hen tror, at det er sværere at lave en lykkelig slutning end en ulykkelig (at der er så mange, der oplever slutningen i *Frank vender hjem* som trist, er en anden sag). Derfor besluttede jeg ret sent i skrivningen, at Frank skulle lade bejleren leve, men brugte tvivlen til at skabe *suspense* ved at blive i scenen, hvor han overvejer at dræbe ham, urimeligt længe. Det er noget, jeg godt kan lide at gøre, når jeg skriver: Blive i scenen, trække tingene ud, se hvor meget man kan pine ud af situationen. Der opstår ofte enten komik eller *suspense*, og man kan jo altid slette igen. En af grundene til, at jeg elsker Becketts prosa, er, at han er en mester til at trække tingene ud.

Jeg måtte tænke over, hvilke værdier der var på spil i min fortælling, for at få en slutning der på en eller anden måde følte som en slutning, og jeg tænkte på, at Frank gennem hele historien har kæmpet for at blive troet: En mand, der føler sig som en *imposter*, ved at han har ret, men ikke bliver troet, da han vender hjem.

Franks ven siger på et tidspunkt til ham, at han måske skal opgive at få ret, selv om han har ret. Kampen om at få ret vil være ødelæggende for hans forhold til Thea,

hans barns mor. I begyndelsen lytter Frank ikke, men til sidst opgiver han at slå sin konkurrent ihjel, idet det går op for ham, at konkurrenten trods alt også elsker Franks datter, som hele konflikten drejer sig om. Tingene løser sig i det øjeblik, Frank tilsidesætter sit behov for at få ret, selv om han har ret.

Jeg valgte at lave en slags epilog, hvor man oplever Frank flere år efter til en frokost med Theas familie. Hans datter, Annika, er der også, og da familien fortæller anekdoter, siger hun: “– Fortæl om dengang, du drev til havs far.”

Og umiddelbart efter, står der:

“ Frank begyndte at fortælle. Om laksen, om hvordan han havde tabt pagajen, om Helena, der havde reddet ham.

Der var en anspændt stemning, mens han fortalte, men Frank var ligeglad. Det var sådan, hans historie var.

Det er de sidste ord i romanen. Svigerfamilien har aldrig villet tro på Franks historie, og det er selvfølgelig ubehageligt, når folk tror, man lyver ... men i sidste ende kan man ikke stille andet op end bare at fortælle sin historie alligevel. Det er den erkendelse, som Frank har kæmpet med at nå frem til igennem romanen. Til sidst, hvor hans datter beder ham om at fortælle om dengang, han drev til havs, fortæller han, og han er ligeglad med de andres reaktion, han har ikke brug for, de giver ham ret længere. Man ser altså, at han har udviklet sig.

Hos Beckett er der altid stilstand. Her er ikke personer, der udvikler sig. Man kender fornemmelsen, man kender den alt for godt, det er som at hamre i en pude, igen og igen. Men i bund og grund tror jeg, at mennesker kan forandre sig. Og det var vigtigt for mig at have den forandring med i min historie, og den ligger i de sidste sætninger i bogen, hvor man ser, at Frank har forandret sig som menneske.

Dramaturgi er banalt. Historiefortælling er banalt, og der er noget naivt over det, samtidig med at det er svært. Den banale sandhed er, at den gode historie handler om, at mennesker kan forandre sig gennem modgang, og hvis det lykkes for dem, bliver slutningen lykkelig, og hvis ikke det lykkes, bliver den ulykkelig. Hvis ikke man tror på, at mennesket kan forandre sig, kan man ikke fortælle historier ... men man kan sagtens skrive, det bliver bare alt muligt andet end en god historie. Og derfor er historiefortælling grundlæggende opbyggeligt: Vi kan forandre os som mennesker.

Klimakset i *Frank vender hjem* stod for mig som noget vagt noget, der foregik i en lille båd ude på havet. Der var et voldspotentiale, der var en vrede. Jeg havde et billede af, at Frank skulle lokke sin rival ud i en båd, jeg ville gerne have dem ud på havet, da Franks problemer begynder på havet, og da jeg godt kan lide at skrive om vand. Men da jeg begyndte at skrive scenen, ville den ikke rigtig bevæge sig derud, men endte på havnen i stedet, hvilket jeg tænkte var godt nok. Måske ville det være for forceret, at de absolut skulle ud på havet. Igen: det lyder som tilfældigheder, som en art slendrian, når man fortæller om det: ‘*Nå, de nåede ikke ud på havet, så må det være godt nok.*’ Men hele romanskrivningen er et forsøg på at kontrollere noget, der er umuligt at gennemtænke, og hvis man skriver det ned, som man har tænkt det, bliver det dødt, fordi scenen, når først den bliver skrevet i al sin kompleksitet, åbner

op for nye muligheder, som man ikke havde kunnet tænke. For mig er det sådan en fornemmelse af at styre på de rigtige tidspunkter og give slip på de rigtige tidspunkter. Det er det med intuitionen, det med at have nettet af betydninger i hovedet og på den måde træffe de rigtige valg. Og alle valgene er afgørende for, hvilken historie man ender med at fortælle, hvilken bog det bliver, og derfor kan det blive lammende, og man lader være med at foretage valget, og så ender man som sagt med noget ferskt og kedeligt noget.

\*

Handlingen i den roman, som jeg arbejder på nu, havde jeg nogenlunde på plads, inden jeg begyndte at skrive. Jeg havde også en ret klar ide om et klimaks samt de begivenheder, der ledte op til det. Men historiens udsagn var jeg ikke sikker på. Jeg var heller ikke sikker på, hvem min hovedperson var, og hvordan han udviklede sig igennem handlingen. Og derfor har de begivenheder, jeg havde i hovedet, også ændret sig og forskudt sig, efterhånden som min hovedperson blev tydeligere som karakter – for handlingen er uløseligt forbundet med karakteren.

Rent praktisk er det vigtigt for mig, at slutningen er noget, jeg glæder mig til at skrive. Jeg skal altid have noget at glæde sig til i skrivningen, nogle stationer undervejs, som jeg skubber foran mig og udskyder så længe, jeg kan.

I denne roman har jeg valgt at skrive hele bogen igennem i den rækkefølge, jeg gerne vil have den læses. Det har altid været min intention, når jeg begyndte en bog, men før eller siden har det opløst sig i patchwork, men denne gang, med min femte roman, lykkedes det faktisk at skrive den fra start til slut uden at springe i det. Om det så gør en forskel, er et åbent spørgsmål.

Nu er jeg i gang med den store anden gennemskrivning, hvor nogle af de linjer, der har dannet sig, udbygges og forstærkes, og andre stryges, og det er alt sammen noget, der forholder sig til slutningen. Der er nogle forfattere, der redigerer løbende, mens de skriver, men jeg har tiltagende svært ved at forstå, hvordan man kan redigere, før man har et første udkast med en slutning, for hvilke kriterier redigerer man ud fra, hvis ikke det er slutningens?