

# En piges forvandlinger

1

Alle, der har læst Kirsten Thorup, især hendes mere eller mindre realistiske prosa, vil kunne nikke genkendende til et tværgående træk, som man måske kunne kalde det kluntede raffinement eller en særlig form for virkningsfuld kejtethed. Skønt hun i mere end 30 år har leveret velfungerende episk håndværk, er der til stadighed i hendes romaner en eller anden akavethed, som man som læser, især som fagligt skolet analyserende læser, bliver nødt til at forholde sig til. Bortser man fra akavetheden i et forsøg på at gøre sig læse- og tolkningsarbejdet nemt, forsynder man sig mod forpligtelsen til at anskue værkerne i deres helhed, og undskylder vi hver knop og knast som en beklagelig kunstnerisk brist, gør vi blot Kirsten Thorup mindre som forfatter, selv når hensigten er dén misforstået smukke at gøre hende stor ved at rose hende for det, som ikke volder læseren kvaler.

Den kluntet- eller kejtethed, som jeg forsøger at indkredse her, viser sig f.eks. i *Himmel og helvede* (1982) i form af en aldeles absurd fortællerkonstruktion, hvor Jonna formelt er installeret som den gennemgående, overskuende og tilrettelæggende stemme, men faktisk kun manifesterer sig ganske få steder i teksten. Eller akavetheden kommer til syne, da forfatteren i sin seneste roman *Førkrigstid* (2006) gentagne gange forlader synsvinkelbæreren Dinna og midlertidigt lader sin fortæller placere blikket hos ægtemanden Sigurd og tjenestepigen Maja. Næsten demonstrativt klumpedummet bliver det konstruerede præg i slutningen af den samme bog, i den montageagtige klippen mellem Dinna i Gelsted efteråret 1939 og så Tysklands overfald på Polen, som lige til at begynde med indfinder sig i form af (fiktionsrealistisk ret plausible) radioefterretninger, men til allersidst bliver en nærværende realitet side om side med hverdagens sansede situationer.

2

Hvad kan man som læser, som en helst fagligt skolet og helst teoretisk bevidst analyserende læser, egentlig lære af det? Vel først og fremmest dén form for “almindelig

høflighed”, der består i at lytte til, hvad teksten reelt har at sige, og som den siger på sin helt egen måde, og så lade teksten tale helt ud, inden man selv tager til orde. Man kan lære sig at læse, før man skriver.

Det er den svenske litteraturforsker Arne Melberg, der har stillet problemet således op. Det skete i hans bog *Läsa långsamt* (1999), hvor han bl.a. taler om den vigtige overgang mellem det receptive og det produktive i litteraturbeskæftigelsen, indlægger overgangen i tid og beskriver, hvordan man nogle gange begynder at skrive *for tidligt*, altså inden man for alvor har ladet sig påvirke af denne særlige fremmede tale, som kunstværket kan føre, og hvordan man omvendt andre gange begynder at skrive *for sent*, nemlig på et tidspunkt, hvor man ikke længere befinder sig i det spændingsfelt og den anfægtelse, som et stykke stor kunst lokkede én ind i alene ved sin æstetiske fascinationskraft. Man bør ikke skrive, når man har glemmt, hvad og hvordan man netop har læst. Men man bør heller ikke tale, før man har lyttet færdig. Før teksten har talt ud og måske haft held til at tale dybt ind i én.

### 3

Mod dette sidste princip forsyndede jeg mig som kritiker, da jeg i sin tid anmeldte Kirsten Thorups roman *Bonsai*. Artiklen stod i Information på udgivelsesdagen 26.10.2000 og så (desværre) sådan her ud:

Kunsten varer længst

Kirsten Thorups nye roman “Bonsai” fremtræder som en personlig skrifthandling, der ikke gavner forfatterskabet

Af ERIK SKYUM-NIELSEN

Med Kirsten Thorups nye, nærmest hæmningsløst selvbiografiske bog er vi tilbage i diskussionen om, hvor en forfatter bør trække grænsen mellem det almene og det private, hvis det altså forudsættes, at litteratur skal gøre krav på offentlig interesse og principielt bør stille læseren frit.

Om dette spørgsmål udtalte Villy Sørensen for snart fire årtier siden, at det såmænd ikke gjorde noget, hvis det menneskelige i litteraturen blev personligt, når bare det ikke blev privat. Den grænse overskred som bekendt bekendelseslitteraturen, hvad der sidst i 70erne fik Johannes Møllehave til at sige, at det da ikke gjorde noget, hvis det personlige i litteraturen blev privat, så længe det ikke blev intimt.

Dengang var vi nogle, der tænkte: ak ja, hvad bliver mon det næste? At litteraturen skam gerne må gå hen og blive intim, så længe den ikke bliver direkte sjofel? Og at den godt må blive sjofel, når bare den ikke bliver decideret uappetitlig? Førend vi fik svar på det, holdt dog bekendelsesbølgen op.

Sandheder og løgne

Men det gjorde diskussionen ikke. For siden fulgte en lang række bøger, hvormed forfatterne søgte at indgå en dobbelt kontrakt med deres læser, idet stoffet på den ene side

fremlagdes så realistisk som muligt og på den anden side blev behørigt fiktiviseret, sådan som vi så det hos eksempelvis Suzanne Brøgger (*Jadekatten*) og Jan Stage (*De andres krig*). Når læseren eller kritikeren forsøgte på at nærme sig bøgerne som litteratur åben for alle, så påberåbte værkerne sig en dokumentarisk sandhedsværdi; men hvis nogen derpå omvendt prøvede at sammenligne værket med virkeligheden, stødte man ind i dobbeltkontraktens modsatte paragraf – at det hele jo bare var løgn og forbandet digt.

Kirsten Thorups “roman” *Bonsai* fortæller under anvendelse af forskellige litterære iscenesættelsesteknikker historien om to mennesker, Nina og Stefan, der tidligt bindes til hinanden i et forhold baseret på kærlighed af en speciel slags, men også på fortielse og løgn. Forholdets tungeste problem er, at Stefan er rygende biseksuel, men aldrig for alvor vil være åben om det, hvilket, da han bliver smittet med HIV, gør hans sygdom og selvmord til en smertelig og dybt pinagtig affære, tragisk iscenesat, men med et farcelignende præg.

Lad os for et øjeblik se bort fra bogens første del, der handler om nogle helt andre mennesker ved navn Mona og Kris.

### Ordenssans

Historien begynder da med, at Nina vokser op i et småborgerligt hjem i provinsen, usynliggjort, genert og forsagt, altid angst for ikke at leve op til forventningerne. For i det mindste at holde lidt sammen på sin kaotiske verden udvikler hun ordenspanik og lader tallene bringe tryghed: “Hendes mor havde tre børn, ikke fire. De havde én sofa, ikke fem. De havde to indgangsdøre, ikke fire. Hun havde én dukke, ikke 20. Der var én lørdag i ugen, ikke to. Hun havde én søndagskjole og tre hverdagskjoler, 23 Anders And blade, 250 hønseringe: 41 gule, 23 røde, 36 grønne, 77 blå, 51 gennemsigtige, 22 sorte”. Hvis sådan en pige nogen sinde skal gøre oprør, må det gå voldsomt til.

Da det sker, skifter romanen fra 3. til 1. person, idet hendes første år i København beskrives via breve til hjemmet. Hun møder kunstneren Stefan, der hylder og dyrker det frie liv, og før hun får set sig om, er hun spundet ind i et sygt Pygmalion-mønster, hvori hun viderefører den selvfornektelse, hun oplærtes i som barn. Hun sletter sin dialekt og forvandler sig til rigssprogsrobot, og hun læser at læse Proust i stedet for Dostojevskij. Seksuelt kopierer hun Stefans promiskuøse praksis, skønt hele måden inderst inde byder hende imod, retlinet og moralsk som hun er.

### Sygdom og selvmord

I fjerde del af bogen ændres teknikken igen. Nu anvender Thorup med ét monolog, i form af den rablende forsvarstale, som Stefan holder for Nina og datteren Elin, på et tidspunkt, hvor han er dødeligt syg. Man fornemmer og hører Ninas spørgsmål og korrektioner, men mærker også, hvordan Stefan har vænnet sig til at omtolke alting til egen fordel: “Det er usmageligt, hvis vi nu skal til at skændes retrospektivt. Skriv dog en bog om os i stedet for, skat. Du har min velsignelse. Jeg vil elske at blive forevigt. Livet er kort, kunsten er lang.”

Med femte del vender vi tilbage til en mere traditionel beretning holdt i 3. person. Her berettes, hvordan datteren og den tidligere hustru som satanisk ritual møjsommeligt afbrænder Stefans dagbøger, så bevismaterialet forsvinder. Han lever fortsat i den vildfarelse, at hans dobbeltspil er uigennemskueligt for andre, og at hans sygdom er en velbevaret hemmelighed.

Dette hemmelighedskræmmeri krakelerer i sjette del, hvor Nina går ind i rollen som dødens tjenestepige og medvirker til at gennemføre Stefans beslutning om et stoisk selvmord. Sammen med datteren hvirvles hun ind i en dødsspiral, og det er svært at se værdigheden og stoltheden i det forløb, der bliver resultatet af Stefans monstrøse selviscenesættelse.

Med syvendedelen, kaldet Efterskrift, anlægges en mere nøgtern og analyserende holdning, og til allersidst fremlægger Nina brikkerne til en selvanalyse, ifølge hvilken hendes og forholdets problem er en art androgynitet i hendes eget væsen. Det lyder da plausibelt nok, men inden læseren forelsker sig i den forklaring, er det nok værd at minde sig selv om, hvad man netop har læst: beretningen om et kynisk magtspil, med fortielse som alle løgnes moder.

#### Et anklageskrift?

Til gengæld bør man hæfte sig ved, at bogens sidste passager er henvendt til den samme psykiater som de båndoptagne enetaler i værkets første del. Dem havde vi næsten glemt undervejs! Heri beretter en mand i et sandt virvar af bortforklaringer og tildækninger om sit kærlighedsliv og sin hustrus selvmord. Af fyrens profession (kriminalpoliti) fremgår, at vi måske har at gøre med den biseksuelle herre, der i sin tid smittede Stefan med HIV.

Romanen får herigennem karakter af et personligt anklageskrift affattet lovlig tæt på visse traumatiserende hændelser, en hudløst makaber krængen ud, privatbiografisk dokument med et mindstemål af æstetisk distance og almengørende stilisering. For en umiddelbar "realistisk" læsning ligner *Bonsai* a) en kras kritik af den, der smittede Ib Thorup, undskyld: Stefan, med aids; b) et forsinket udfald mod den eller de læger, der blev skyld i, at en teaterchef døde uden sine nærmeste omkring sig; samt måske c) et memento til et sundhedssystem, der, som Nina siger et sted, har gjort bøsser til "hellige køer" ved ikke at bekæmpe aids som dén fælles trussel, en seksuelt overført dødelig sygdom er, uanset fordømmes stempel og minoritetsundertrykkelsens pres.

Selv antyder romanen ved siden af disse motiver en drivkraft af mere eksistentiel art. I et af Ninas dagbogsnotater fra "terminalfasen" hedder det: "Arbejdet er min livline, min eneste energikilde. Intet andet binder mig til jorden end at beskrive alt jordisk med en tvangsneurotisk aktivitet. Alt skal skrives ned, for at jeg kan blive virkelig for mig selv, og for at livet omkring mig kan blive levende."

#### Distancen væk

Det forekommer på den baggrund næsten anmassende at møde *Bonsai* med kritisk refleksion. Men da værket på den anden side præsenterer sig som "roman", bør den vel som andre romaner bedømmes æstetisk, som kunst. Og her bliver problemet, at bogen først og fremmest er så spækket med gentagelser. Allerede i anden del fatter læseren udmærket, hvordan Nina er strikket sammen, og derfor bliver analyserne i tredje og fjerde del larmende redundante. Det samme gælder forståelsen af Stefans afmægtige forsvar for et ansigt, han allerede har tabt. Indsigt i disse forhold får vi, så snart han dukker op, og hvad der siden følger, i fjerde, femte og sjette del, virker kun yderligere forstemmende. *Bonsai* formår kun momentvis at transformere livet til kunst. Ved i vidt omfang at afstå fra distancering og stilisering gør Kirsten Thorup sin virkelighedsfremstilling præcis så plumret og tilfældighedsspækket og repetitiv, som tilværelsen nu engang er.

Det bedste i *Bonsai*, nemlig skildringerne af barndommen og ægteskabets første tid, har forfatteren kunstnerisk set anvendt bedre før, nemlig i henholdsvis *Lille Jonna* og *Den lange sommer* (1977-79) og *Himmel og helvede* (1982). Som gennemskrivning af Ninas historie gør anden og tredje del indtryk, men det er unægtelig ærgerligt, at synsvinkelbrugen bliver rodet, når fortælleren skiftevis anlægger pigens, forældrenes og omgivelsernes synspunkt, og når Nina tildeles selvindsigt på et niveau så højt, at hendes handlinger mister mening.

I tredje del virker det urealistisk, at Nina, der ellers langt hen ad vejen dækker sig og Stefan for forældrenes blik, pludselig citerer breve fra en elsker i England, og i femte del sammenblandes flere adskilte tider, idet fortælleren brat fælder ind, hvad mor og datter har drøftet efter Stefans selvmord og død, skønt afsnittet netop tilstræber at følge forløbet med såkaldt medsyn. "Elin var mere tilbøjelig til at anse sig for at være sin mors mor end Nina til at indrømme, at hun appellerede til datterens moderlighed. Først da Elin brød med hende efter farens død, afslørede hun, at hun havde lidt under denne mor-datter forveksling i deres forhold". Hvor er vi henne i tid? Og har vi forladt romanen og lagt os på psykiaterens briks?

Kirsten Thorup har heller ikke kunnet dy sig for psykologiske baggrundsforklaringer af den type, læseren kender fra hendes tidligere romaner. Dér virkede kommentaren som en slags primitivt raffinement, men når hun i den nye bog f.eks. siger om Nina og Stefan: "Vi er faret vild i vores fælles blindgyde," så siger hun kun, hvad læseren véd eller snart hiter ud af selv.

*Bonsai* har utvivlsomt for sin forfatter været personligt nødvendigt at skrive. I forhold til forfatterskabet bringer den intet godt, som samtidig er nyt. En skrifthandling er nu gennemført, gid den må åbne for kunst.

*Kirsten Thorup: Bonsai. Roman. 267 s. Kr. 250,00. Gyldendal. Udkommer i dag.*

Når min stolthed over præcis dén anmeldelse i dag kan ligge på et meget lille sted, skyldes det ikke de afsluttende, nok så kritiske betragtninger om værkets redundante gentagelser, dets hårdhændede læserpædagogik, dets sammenblanding af fortælleperspektiver og dets gumpetunge psykologiske baggrundsforklaringer. Disse kritikpunkter er fortsat relevante, om end man bør genoverveje dem i lyset af forfatterskabets ovennævnte tværgående 'klumpedumpede suverænitet' og punkt for punkt spørge sig selv, om ikke det, der godt kunne ligne æstetiske brist, i den givne sammenhæng har en væsentlig æstetisk funktion, og dermed, om det tilsyneladende 'primitive' ud fra en betragtning af kunstværket som helhed bør omvurderes fra "fejl" til vidnesbyrd om en såre bevidst fandenivoldsk bestræbelse på at frembringe nye måder at fortælle på. Den diskussion vender jeg tilbage til. Indtil da består problemet i, at jeg i anmeldelsen forsømte at holde distancen til kunstværket som værk.

For det første går anmeldelsen fra begyndelsen fejl af romanen ved at kontekstualisere den bagud og på mistænkeliggørende vis rubricere den som en sen udløber af 70ernes bekendelseslitteratur på trods af, at dens kommunikationsform i det følgende beskrives som anderledes aktivistisk, på linje med f.eks. arbejder af den modne Suzanne Brøgger.

For det andet fremfantaserer jeg et dobbeltkontraktligt spil mellem forfatter og læser ved at antyde, at en læsning af romanen som fiktion, fra forfatterens side vil blive mødt med en insisteren på dens sandhedsværdi, og at en dokumentarisk læsning modsat vil ramle ind i, at værket præsenterer sig som "løgn og forbandet digt". Begge påstande er grebet ud af luften: bogen "præsenterer sig" ikke som noget som helst andet end en roman, og der er absolut ingenting i den, der tvinger læseren til at kalde dens personer ved navne fra det virkelige liv.

Endelig for det tredje respekterer jeg slet ikke min egen påstand om det komplerede spil mellem fiktion og realitet, når jeg to tredjedele henne i min anmeldelse reduktivt betegner romanen som et "personligt anklageskrift" og et "privatbiografisk dokument med et mindstemål af æstetisk distance og almengørende stilisering". Det er dels en selvmodsigelse i forhold til den "dobbeltkontraktlige" læsning, dels en usaglig forenkling på baggrund af min egen for så vidt helt rigtige iagttagelse, at romanen betjener sig af en række "forskellige litterære iscenesættelsesteknikker". For hvis dette er sandt, kan romanen vel næppe, som jeg påstod, mangle stiliserende greb? Og i øvrigt, når jeg ellers var så opmærksom på disse greb, burde jeg så ikke i gennemgangen have nævnt, at romanens sjette del er tilrettelagt som en dagbog og derved skiller sig ud fra første dels intime monolog, anden dels barn-domsfragmenter, tredje dels brevmosaik, fjerde dels sygesengsmonolog, femte dels nogenlunde traditionelle datidsberetning og desuden syvende del "Efterskrift" med den afsluttende overgang fra 3. persons fortælling til båndoptager-monolog fra en patient til en terapeut?

Det trøster mig en smule, at så meget af anmeldelsen går med at referere romanens handling. Men selv her forekommer der unøjagtigheder, eller skulle man kalde det udspekulerede tilsnigelser? Jeg overdriber således Ninas modvilje over for sine og Stefans promiskuøse udfoldelser under samlivet i København; sagen er i bogens del III mere sammensat end som så, og det fremgår klart af del II, at Nina allerede inden sin flytning til storbyen har elsket med mange, og nydt det. Desuden refererer jeg ret uklart, dér hvor jeg skriver, at "det er svært at se værdigheden og stoltheden i det forløb, der bliver resultatet af Stefans monstrøse selvscenesættelse." Hvis jeg her overhovedet modsiger noget eller nogen i bogen, må det være Stefans illusioner: om at have kunnet holde sin biseksualitet skjult for det meste af omverdenen, og om at kunne styre sit liv helt ind i den selvvalgte død. Og hvis jeg har svært ved at se det værdige og stolte i figurens på én gang tragiske og farceagtige endeligt, så er det såmænd, fordi jeg ser det med bogens øjne, for i romanens egen optik gennemskues begge hans løgne, den ene endda allerede fra start, og med dem falder hele hans selvbedrag.

#### 4

Som jeg læser romanen i dag, er den primært en række pågående, og for de fleste meget nærgående, spørgsmål: Hvor langt skal man gå i kærlighedens navn? Kan man leve sammen på løgn og bedrag? Bør vi i videre omfang korrigere hinanden, sådan som venner gør, og sådan som elskende ikke altid tør gøre? Hvor meget bør man lade sig forme og dermed beskære af andre, jf. titlen *Bonsai*? Og kan man



tillade sig at tildele andre en nagende medskyld i et selvmord tæt på grænsen til mord? Måske det i sidste ende var afgørende spørgsmål som disse, der i en art litteraturkritisk selvforsvar fik mig til at overdrive min egen afstandtagen fra bogen. Jeg betegnede dens pædagogiske selvgentagelser som “forstemmende”, men undlod at spørge mig selv, om det, at jeg var pinligt berørt, med garanti alene kom sig af pinlige “svagheder” ved romanen, ikke af det forhold, at alt, hvad den skildrer, var og er så umådeholdent pinagtigt.

For som jeg nu læser *Bonsai*, handler den om mange ting, men mest om figuren Nina. Om hendes ensomhed som barn og ungt menneske, om hendes dybe isolation langt ind i sit voksne liv. Om den aldrig helede diskontinuitet mellem indre og ydre verden. Og om en uforløst kærlighedslængsel, en søgen efter ægte kontakt, der videreføres fra fortid til nutid og forplanter sig til læsende stund. At få disse spørgsmål og tematikker gjort levende i læserens hoved er romanens fornemme bedrift. Det at værket gør ondt på sin læser, bevidner netop forfatterens mesterskab. Min og, ved jeg, andres affekt var en perfekt fremkaldt effekt.

Hertil bruger forfatteren, som så ofte før såvel som siden, typisk thorupske “grove” midler. Lægger ud med en kærligheds- og selvmordshistorie, der får læseren til at stille sig på spørgende, uskyldig distance – for så at sætte ind med en hovedhistorie, som læseren ikke kan undgå at indleve sig i, så langt, at medskyldsproblematikken nærmest begynder at gløde i én. Brev for brev fornemmer man i romanens del III, hvordan Nina lærer sig at lukke øjnene for realiteterne, og replik for replik oplever man i del IV Stefans fornægtelse af virkeligheden, ledsaget af den magt, som han stadigvæk udøver over for Nina, og af det bud, han forsøger at få hende til at indordne sig under: at hun skal fornægte sig selv. Over for alt dette står til gengæld fortællingens insisteren på at søge og kende sandheden, og ikke mindst få den sagt. Få “det” sagt. Få sagt, hvor alene et menneske er.

At denne sandhedssøgen kan besætte den opmærksomme læser, skyldes, at *Bonsai* er tilrettelagt som et "åbent" værk, der nærmer sig sin genstand, sin pågående problematik, gennem flere vidt forskellige litterære iscenesættelsesstrategier, en hel vifte af divergerende æstetikker, forstået som fortælleteknikker med dertil hørende implicit hovedtema, samt at disse konstruktioner hver især gør temmelig forskellige ting ved den forvirrede læser. Jeg mener således at kunne skelne:

- A) en eksperimentel, fragmenteret tekst-konstruktion, der kalder på en kombinerende og medkonstruerende læser;
- B) en dokumentarisk erfaringsformidling, der afstår fra fortolkende syntese og derfor må implicere og appellere til en læser med analytisk kompetence;
- C) en realistisk fortælling, der installerer en læser uden særlige litterære eller psykologiske forudsætninger, og som bruger romangenrens traditionelle teknikker (i.e. gennemgående karakterer, lineær kausalitet, fiktionsrealistiske sandsynlighedsmarkører) til at skabe indre struktur;
- D) en katarsis-orienteret personlig beretning (i stil med Freuds 'talking-cure'), der i tiltro til eksistensen af en indsigtfuld instans uden for det talende subjekt lægger ubearbejdede fakta op til en fagligt funderet læsers professionelle bearbejdelse og fortolkning;
- E) en psykologisk analyserende, fortolkende og forklarende faglig diskurs, der har D som materiale, men som kan gennemlyse erfaringsberetningen med en indsigt, som beretteren (som vi kan kalde analysanden eller patienten) ikke selv er i stand til at etablere.

Hver af bogens syv dele lader sig nu beskrive som tilhørende et af de fem fortælleregistre eller, og det er det interessante, som en kombination af flere. Og den æstetiske vurdering af værket må især forme sig som en afvejning af, hvorvidt og i hvilket omfang denne kombination er lykkedes i den forstand, at den danner forlæg for oplevelse og indsigt.

Jeg vil ydermere udkaste den hypotese, at de fem teknikker kan siges at være 'homologe' med hver sin fase af Thorups forfatterskab og hver sit udsnit af den tid, hvori det har udviklet sig indtil denne roman.

Til A svarer den modernistisk eksperimenterede fase (1967-73) med *Love from Trieste* (1969) og *Baby* (1973) som de vigtigste enkeltstationer.

Til B svarer de tidlige 70'eres selvbiografiske dokumentarisme (bekendelseslitteraturen), en form, som Thorup ikke dyrkede selv, men som jeg mener, er til stede som en mulighed i forfatterskabet, oftest i form af den hemmelige og intime tekst, den ensomme bekendelse, som et menneske skriver om og for sig selv (en ledetråd i mit portræt af Kirsten Thorups forfatterskab i *Danske Digtere i det 20. århundrede*, bd. III, 2000).

Til C svarer de sene 70'eres og tidlige 80'eres feministiske realisme, hos Thorup især repræsenteret ved *Lille Jonna*, *Den lange sommer* og *Himmel og helvede*.

Til D og E svarer sen-80'ernes psykoterapeutisk inspirerede roman, sådan som den blev skrevet af bl.a. Christian Kampmann og hans drabsmand Jens Michael



Schau, en romanform, Thorup selv var tættest på med *Elskede ukendte* (1994).

Når det er så udfordrende at kombinere disse forskellige optikker eller iscenesættelsesstrategier i ét værk, hænger det for mig at se sammen med, at de fem teknikker implicerer forskellige syn på det at være individ og det at udvikle sig.

Før den modernistisk eksperimenterende forfatter tjener den åbne, uafgjorte tekstkonstruktion bl.a. til at stille spørgsmålstegn ved gængse opfattelser af individ og subjekt. Vi kan sige, at denne teknik på attituderelativistisk vis anskuer subjektet som en forhandlingsplatform mellem identiteter, der må betragtes som 'spillede' eller 'performede' i et sammensat og variabelt samspil med omverdenen.

For den bekendelseslitterære dokumentarist er jeget modsat en på forhånd fastlagt størrelse, en indre 'essens' stående over for en ydre undertrykkelse. Udvikling eller forandring vil for denne (egentlig ret rigide) optik bestå i at frigøre sig gennem handling, individuel og kollektiv, så at det forudsatte, "stabile" jeg omsider kan komme til udfoldelse.

Anderledes traditionel er individopfattelsen i den feministiske realisme, som på dette punkt læner sig op ad romantraditionen og tænker udvikling som erfaringsdannelse fastholdt i en livsfortælling holdt sammen af refleksiv selvfortolkning: Før var jeg dér, nu er jeg her. Men jeg er stadig mig med og i kraft af den indsigt, jeg har vundet.

Heroverfor står en psykoterapeutisk individopfattelse, hvor menneskelig udvikling kortlægges som en stadig dannelse af figurer, en etablering af mønstre, som man kan frigøres fra i det omfang, man gennem kyndig vejledning opnår indsigt i dem og dermed i sin egen (og andres) bundethed.

Sammensatheden i *Bonsai* skyldes ikke mindst, at den spænder over mindst fire syn på individet. Og dertil kommer, at den gemmer et femte oppe i ærmet. Hvilket, det vender jeg tilbage til. I første omgang prøver jeg at kortlægge, hvordan romanens syv dele spreder sig på de fem fortælleregistre fra A til E ovenfor.

Del I, hvor politimanden Kris fortæller historien om sin utroskab og sin kone Monas selvmord til psykoterapeuten Charlotte, tilhører fortælleregister D. Men ud fra sin mulige funktion som dækket afsløring af manden, der smittede Stefan, indskriver Kris' beretning sig samtidig i et kriminalistisk plot under register C.

Del II, den fragmenterede beretning, overvejende i præsensform, om Ninas barndom og ungdom, kunne have stået som optaktsdel til en udviklingsroman gennemført i register C. Men gennem sin konstruktivistiske form placerer afsnittet sig i register A.

Da vi kommer til del III, Ninas breve til moren, skrevet i København og gennemført som en stadig mere afklaret og illusionsløs bevægelse bort fra hjemmet, fingerer Kirsten Thorup et selvbiografisk dokument under register B, men foretager reelt en kombineret parforholds- og psykoanalyse af den type, hvortil forfattere sædvanligvis har benyttet register C.

Samme dobbelthed har vi i del IV, der udsigelsesmæssigt set fremtræder som Stefans småpludrende monolog henvendt til Nina og datteren Elin, altså en slags dokument under register B, men som ved sin overmåde raffinerede "indfoldning" af alle Ninas formelt u citerede, men ikke desto mindre højt hørbare spørgsmål og protester ender med at blive en tekst i flere lag med en uautoriseret fortæller – og altså et spil i register C – medmindre man skulle vælge at føje et nyt niveau F til ræk-

ken A-E og simpelt hen kalde del IV en gennemspilning af et dramatisk register, et hørespil midt i en roman.

Hvad angår del V, "Bogbrænding", en beretning i præteritum om Ninas og Elins oprydning op til Stefans selvmord, har vi, bedømt alene ud fra udsigelsestypen, at gøre med romanens måske mest gennemførte eksempel på en stilistisk upåfaldende eller om man vil, "traditionel" episk fortælling, under anvendelse af Nina som ledefigur (med stabil fokalisering) og med brug af medsyn i scener, der følger hinanden som perler på snor. Men som omtalt i min ovenfor citerede anmeldelse holder Kirsten Thorup alligevel slet ikke fast på denne udsigelsesmodel. Hun indfletter kloge forklaringer og tilbageskuende analyser holdt i et distancerende psykolog-sprog og lader således beretningen gå i skred fra register C til E.

Del VI, om de sidste uger af Stefans liv og Ninas problematiske rolle som "dødens tjenestepige", er tilrettelagt som en forfatters dagbog, om end en besynderlig sådan. Først otte sider inde præsenterer teksten sig åbent som nedskrevet dag for dag; indtil da har den bare flydt: "Vi er i september." står der på første side, med et anførelsestegn, som et citat, der imidlertid aldrig bliver lukket. Af form er denne del et trykt privat dokument (register B) ligesom del III og IV, men af indhold bliver dødens kapitel en realistisk beretning hørende hjemme under register C. I enkelte korte passager elimineres dog også denne udsigelseskonvention, idet Kirsten Thorup skifter over fra præsens til præteritum og derved, i detaljen, veksler frit mellem dagbogsnotaternes korte afstand fra begivenhed til fortælling, og så erindrings-skriverens (eller måske analysandens) lange selvtolkningsperspektiv: "Jeg husker ikke, hvad vi ellers talte om ud over, at Elin skulle indvies i selvmordsplanen." (187) "Hvad vi spiste, husker jeg ikke." (194) "Hvad vi ellers talte om husker jeg ikke." (222) Ninas "huller" i hukommelsen forekommer usandsynlige inden for dagbogsfiktionen, men kan faktisk netop opfattes som eksempler på raffineret klodsethed, nemlig som små sprækker, der afslører dagbogsnotater som senere konstruktioner og således ikke alene flytter hele beretningen over imod register D, men også peger på noget "lavet" i værket som helhed med et signal afgivet inden for register A.

Endelig i del VII får registersammenblandingen lov at kulminere, idet Kirsten Thorup her begynder i register C med en 3. persons beretning om Ninas liv efter Stefans død, men på de allersidste sider ophæver denne fiktion ved at lade hovedpersonen sende psykoterapeuten Charlotte et bånd (register D). Herved knyttes også udsigelsesmæssigt forbindelsen tilbage til del I.

Dette er muligvis kluntet og klodset, men det er absolut ikke kunstnerisk mislykket, og primitivt er det langt fra. Kirsten Thorup lader blot den konstruktivistiske eksperimentalæstetik overlejlre bogens øvrige litterære registre, idet hun lægger sit værk frem som en serie af indkredsninger, tilnærmelser og foreløbige forholdsmåder.

For en sådan analyse fortøner det tilsyneladende ubehjælpssomme sig bag en radikalt formfornyende praksis. Det betyder imidlertid ikke, at værket helt udelukker et tolkningsmæssigt centralperspektiv.

Dog, før dette kan åbnes, vil jeg på ny søge at nærme mig teksten i detaljen.

Først historien om barndom og ungdom i romanens del II. I anmeldelsen skrev jeg herom, at disse spredte kapitler lagde op til at se, hvordan Nina først lærer at fornægte sig selv og siden i sit forhold til Stefan viderefører sin selvnegation. Forholdet er imidlertid mere komplekst end som så. Nina er samtidig beskrevet som sin egen tidlige morder, som instrument og forlænget arm for konformiteten omkring hende. Man kan egentlig slet ikke sige, at hendes barndom bygger hende "op", hun bygges snarere "ned", reduceres til krop og kæmpende vilje. Det er med dette "emancipatoriske minimum", at hun bryder op og bryder ud, søger sit eget liv et andet sted, i byen. Vi har med andre ord at gøre med en så radikal selvudslettelse, at 'attituderelativisme' nærmest fremstår som gyldig beskrivelse af en erfaret virkelighed: Nina kan, da anden del slutter, aldrig blive andet end et performeret subjekt!

I de kapitler, hvor hun er barn, føler hun sig usynlig og vil nødig være "sig selv". Hellere en stum træting, allerhøjest et husdyr, som en gang imellem får et klap på hovedet af en hånd eller et bolche stukket i munden. Det er for Nina, som om hun kun gennem en fejltagelse er kommet ind i denne verden, hvor hun sidder plantet i stolen som en udfoldet blomst, med munden lukket og brystet fuldt af uudtalte ord, der flagrer rundt derinde bag ribbenenes hvide tremmer. Dybt inde i sit mørke laver hun sig en beskyttende hule og ligger dér som et lille dyr, et pindsvin med pigge af sølv (jeg sammenstykker her enkeltpassager fra s. 39, 40 og 47).

Denne emigration til det indre bliver imidlertid kun én af Ninas overlevelsestrategier. En anden består i at være konform, som da hun i skolen stiller sig op ved tavlen, tager kridtet ud af lærerens hånd og tegner et A magen til hans:

“– Kan du også skrive B? sagde han.

– Kan du også skrive et B? gentog hun. Læreren rystede på hovedet som ad et uartigt barn. Han tog kridtet og skrev B på tavlen. Hun skrev B med helt den samme hældning som lærerens. Hun skrev hele alfabetet efter ham, bogstav for bogstav, så det ikke var til at kende forskel. Han fortsatte med at skrive hele sætninger. Også dem skrev hun med en mærkelig præcision. Da han spurgte hende hvad der stod, kunne hun ikke svare. (48)

Udskift kridtet med en kuglepen, og man har i denne fortættede skolescene en fore-spjling af Ninas fremtid som forfatter.

Men, nu foregriber jeg begivenhedernes gang. For barndomskapitlet rummer også en tredje strategi: den at lade en anden hjælpe én ud. Et sted er det en dreng, der først for at tækkes sine kammerater lukker Nina inde på skolens toilet, mens de andre skynder sig ind til time, og som derefter lukker hende ud igen og går sammen med hende hen til slikmutter, hvor de trøster sig med slik for hendes penge. Hun snakker ikke med ham igen, men han anticiperer tydeligvis den rolle, Stefan siden skal få som den, der hjælper hende ud – og samtidig får spærret hende inde.

Forinden, stadig i anden del, udfyldes denne rolle af "Eneboeren", en læremester, der lugter, men som kan læse latin, og som indfører Nina i Ovids *Metamorfoser* og derved giver hende en anden, måske midlertidig, muligvis fremtidig identitet:

“Hun satte sig roligt på eneboerens knæ og ventede på beviset på sin egen eksistens. Han strøg hende over håret og glattede hendes nederdel. Hendes mor havde lært hende, at når man havde sagt A, måtte man også sige B. Han lagde hånden på hendes knæ og aede det med sin kølige kaptajn-klohand. Hun mente, at hvis håret var A, så måtte knæet være B. Han tog sig et langt B. Og så ville han kysse hendes hals. Men noget C skulle han ifølge hendes mor ikke have.

Hun gik over til forhandling. Han kunne få et kys, hvis han ville oversætte femten latinske linier for hende. Han gik ind på hendes betingelser. Dernæst foreslog han en hel side for at tage hånden op under hendes nederdel. Hun ville have to. Han bøjede sig for hendes krav og førte hende endnu et skridt videre ind i Ovids *Metamorfoser*.

Hun spurgte ham hvad metamorfose betød. Han forklarede, at det betød forvandling. Det vil sige en fuldstændig transformation fra en tilstand til en anden, sådan at formen i den første tilstand var indfældet i den næste, f.eks. en blomstervase der bliver til en kvinde. Hun forstod på hans omstændelige forklaring, at der var tale om skønhedsåbenbaringer og sagde, at hun gerne ville være en metamorfose. (60)

Pædofil? Pædagog? Filolog? Lidt af det hele på samme tid. Men kom i hvert fald ikke og sig, at den klassiske dannelse var noget man forsømte i 50ernes danske provins. Scenen kaster en lang skygge fremad mod del III, hvor Stefan lærer Nina at foragte Dostojevskij og Gorkij, men samtidig tilbede Proust; men derudover åbnes der til en muligt tolkningsperspektiv, der kan omfatte hele romanen. For at *formen i den første tilstand står indfældet i den næste*, det er ikke kun en sammenfatning af den menneskelige grundindsigt hos Ovid; det kan også stå som en kompositionsformel for *Bonsai*, og det tegner i kontur en mulig mønsterdannelse, der kan tolke på tværs af de øvrige opfattelser af identitet og subjekt. Det vender vi siden tilbage til. Først skal vi lige have lukket Nina ud af hendes byrdefulde barndom.

Hvis den første strategi til overlevelse for Nina hedder indre eksil og den anden hedder mimetisk repetition og den tredje hedder at slutte sig til en dreng eller mand, der måske kan føre hende ud af hendes fængsel, så bliver den fjerde strategi at skeje ud og selv gøre oprør. Det er den vej hun tager i slutningen af del II, hvor hun drager ud på drukture til den nærmeste provinsby og kommer hjem i taxa tidligt næste morgen og lader chaufføren vente, mens hun går op i forældrenes soveværelse og vækker faren og afkræver ham beløbet på taxametret (64). Til samme vildt oprørske adfærd hører hendes indkøb af rød Martini hos købmanden, “som meddeler hele oplandet, at denne 17-årige pige drikker en flaske om dagen af det røde stads.” (ibid.) “Luder er hun også, siger rygten.” (66) Hun bliver med Thorups rammende og ret perspektivrige udtryk en rådden plet på det friske rødkindede samfundsæble. Moren kender ikke sin pige igen.

Nina må til sidst tage konsekvensen og søger væk. Sletter billedligt talt landsbyen af sit landkort og drager til København, hvor hun begynder forfra med at lære et nyt sprog. Fanget som hun nemlig er i tavsheden mellem to sprog, må hun nu disciplinere sig selv: “Det er ikke længere hende der taler, men en anden uden fortid, uden samhörighed. En robot med kjole på, iklædt robotens grænseløse melankoli.”

(71) Det ligner total forvandling, men det er det ikke. Formen i den nye tilstand stod allerede indfældet i den foregående.

7

I første linje af tredje del meddeler Nina sine forældre, at hun er blevet forlovet. Men straks i anden linje viser det sig, at noget er forkert. Det unge par har ikke fået ringe. "Det er alt for konventionelt, siger han." (75)

Dette "siger han" skal siden ofte vende tilbage. For Ninas breve til sine forældre er historien om en pige, der gør sig til ekkoet af en mand, ja, man kunne atter snakke som Ovid og sige, at beretningen handler om at være Ekko for Narcissus. Ved mødet med maleren, den senere fotograf og instruktør Stefan løftes Nina ind i en højere sfære og overtager lærevillig hans syn på kunst, litteratur, musik, madlavning. Hun lærer at lave en perfekt salade nicoise med sardeller, og friterede muslinger evner hun hurtigt. Så enestående fantastisk er hendes fyr, at hun dropper ud fra universitetsstudierne for at kunne overkomme to halvdagsjobs og dermed finansiere hans (deres!) bohemetilværelse. Det offer bringer hun gerne, for hun er, som hun så lykkelig skriver, verdens heldigste kvinde. "Stefan er min ridder på den hvide hest, der har reddet mig ud af landsbyens bundløse sump og taget mig med ind i storbyens mest avancerede cirkler." (83) For hans skyld aflærer hun sit primitive, bondske sprog, for at matche ham affører hun sig sit landlige udseende og aflægger sine kejtede manerer, og for at takkes ham syr hun sig en kjole og siden hen en frakke, der skal få hende til at ligne henholdsvis en og en anden af hans tidligere kærestes. Hun gør sig til en kopi af Tania og Beate, og hun propper sig med kager og slik blot for at ligne den "frodige" model, som Stefan har tegnet på Kunstakademiet (87).

Når denne forvandlingshistorie føles så pinagtig at læse, hænger det sammen med dens troskyldige fortæller. Skønt Nina bekendtgør, at hun og Stefan er smeltet sammen (90) og lever i en "psykisk symbiose" (92), ja, at hun selv har fået adgang til en "altomfattende kærlighed" (93), registrerer hun samtidig med hjertegribende sandhedskærlighed, at hun er skåret midt over, at hun ikke hænger sammen, at hun bliver mindre og mindre (88), og at hun i deres forhold føler sig levende begravet (91). Fra en anden verden, en ny, helt anden tid, skriver hun til forældrene, på én gang nøgtern og nostalgisk på jagt efter barnet, hun var engang. Forandringen, som hun gennemgår, synes med andre ord ikke total. Den gamle tilstands form findes indlejret i den nye.

8

Samme mønster kan læses frem af fjerde dels monolog. Her taler Stefan på sin fødselsdag, liggende i en hospitalsseng, til ekshustruen Nina og datteren Elin. Formelt er denne del lagt an som enetaler, men gennem Stefans monolog aner man dialogen, og fortælleren kommenterer sågar de to kvinders fysiske reaktioner: "Du skal ikke rynke på næsen, skat." (105) og "Tør tårerne af kinden." (112)

Passager som disse (og der er mange flere) har en overmåde sammensat funktion. De peger tilbage på Stefans virke som teaterinstruktør, og de demonstrerer hans

trang til at beherske en situation. De vidner virkningsfuldt om hans desperation og derigennem den svære sygdom. Og de viser indirekte den afmagt, Elin og særlig Nina føler i situationen.

Samme funktion har de mange passager, hvor Kirsten Thorup lader Stefan gentage eller bare svare på spørgsmål, protester og koldsindige faktuelle oplysninger fra Nina. Selv kommer hun aldrig til orde. Læseren mærker med frysende klarhed, hvordan han (som så mange gange før?) overdøver hende og vender sit eget døve øre til, når hun taler. Alt imens han udnævner hende til lyseslukker, *joykiller* og *spielverderber*, kort sagt tildænger hende med skyld. Problemet var ikke hans dobbelte liv som ægtemand og bøsse, nej, ansvaret tilhører Nina, der alligevel ikke kunne leve op til deres "fælles frihedsidealer" (108).

Det besynderlige ved del IV er imidlertid, at Nina på en måde alligevel får ret, eller at forfatteren i det mindste får skabt en balance mellem enetaleren Stefan og de kvinder eller den kvinde, han taler til. Kirsten Thorup lader et sted Stefan citere Nina og tale om "the mad woman in the attic" (117), hvilket formentlig skal henvises enten til *Jane Eyre* eller til Sandra Gilbert og Susan Gubars berømte monografi fra 1980 om 1800-tallets kvindelige engelske forfattere, og forfølger man nu videre dette metalitterære vink med en vognstang, kan man udmærket læse midterkapitlet af *Bonsai* som en art kvindeligt tilbageslag. For hvor har Kirsten Thorup hentet teknikken med dialogiseret monolog og stadig spatiering af pinlighedens sprog, om ikke hos dén Dostojevskij, om hvem der jo udtrykkelig står, at ham måtte Nina lægge på hylden og erstatte med Proust? I *Bonsai* slår Dostojevskij tilbage.

9

Men det gør tillige Ovid, som Kirsten Thorup spiller på, dels ved at lade Nina høre *Metamorfoserne* blive oversat – med læremesterens hånd vandrende op ad elevens lår, et "skridt" ad gangen, som der meget vittigt stod – og dels ved senere at sætte historien om Nina og Stefan i scene som en karikeret udgave af sagnet om Pygmalion.

“Han klæder figuren i fint tøj,  
giver den ringe på fingren og fine smykker om halsen,  
perler i ørernes flipper og sløjfe af silke på barmen.  
Nydelig blev hun. Men helt uden tøj var hun endnu mer dejlig.  
Han lægger hende i seng på purpurfarvede lagner,  
og kalder hende sin elskede viv og lar hendes hoved  
ligge på edderdunspude – som om hun mærked det mindste.

(X, 263-269)

[...]

Under hans kærtegn svinder det hårde i benet og blødner,  
synker under hans finger og gir sig, som voks fra Hymettus

gør det i varmen fra solen og kan modelleres i hånden  
og få forskellige former og føjer sig ved at håndteres.

Undrende, midt mellem glæde og angst for at håbe forgæves,  
kæler han atter med fryd for sin elskede genstand.  
Det var en krop; han prøver dens puls og kan mærke den banke.

(X, 283-289)

Sådan bliver hos Ovid pigeskulpturen til levende kvinde og kunstværket til kød. Modsat går det jo i *Bonsai*, hvor kvinden stivner til kopier af mandens drømmebil- leder, siden løftes ind i kunstens rige og ender som hans dødstjenerinde. Det sæl- somme er imidlertid, at dette nok så sørgelige forløb på indholdssiden får modspil af en forvandling, der sker i den æstetiske form. Her bliver Nina den, der først skrev et A og så et B og så hele sætninger uden selv at kunne læse, hvad hun skrev, men si- den som voksen får kuglepennen som sin "livline" og "eneste energikilde", og hvem intet andet binder til jorden end at beskrive alt jordisk med en tvangsneurotisk ak- tivitet (182). Her bliver Nina den, der sælger sin uskyld for sprogets skønhed og for kunstværkets menneskelige indsigt. Og her tager Kirsten Thorup magten over sin egen tekst ved at skrive nøjagtig så fandenivoldsk og formmæssigt nyskabende, at manganen læser bliver grundigt forvirret.

Ovids *Metamorfoser* er citeret i Otto Steen Dues oversættelse efter 2. udgave, 2005.