

# Interview med Kirsten Thorup

*Hvornår blev du klar over, at du gerne ville være forfatter?*

Det begyndte, da jeg efter studentereksamen var et år i Cambridge som au pair-pige. Før da havde jeg overhovedet ingen forestillinger om, at jeg skulle være forfatter. Jeg havde meget svært ved at skrive stile i gymnasiet. Det var faktisk et helvede for mig at skrive stile. Men da jeg så var i England, skrev jeg cirka en gang om ugen brev hjem til min forældre, sådan som det hørte sig til dér, hvor jeg kommer fra. Og så opdagede jeg, at jeg kunne gøre det, jeg oplevede, *lidt* mere interessant i brevene. Altså, jeg oplevede jo ikke noget hver dag, og noget af det spændende, jeg oplevede, ville jeg absolut ikke fortælle dem om derhjemme.

Da jeg så kom hjem fra England efter et år, tog jeg til København, og her begyndte jeg at skrive nogle små historier.

Man bliver ikke nødvendigvis forfatter, fordi man er god til at skrive. Der er i hvert fald også andre årsager, og for mit eget vedkommende var det i højere grad noget eksistentielt. En form for utilpassethed kan være befordrende for trangen til at skrive. En følelse af, at ens liv er en ulykke. Og det har ikke noget at gøre med at have haft en ulykkelig barndom. For mig var det en næsten fysisk fornemmelse af hjemløshed – eller fremmedgjorthed, som man sagde dengang. Hvis man ikke synes, man er til i verden, så er det at skrive en måde at blive til på. En måde at finde et sted, hvor man *er*. Jeg føler faktisk også i dag, at det at skrive er at have et hjem, hvor jeg skal hen hver dag.

Min følelse af hjemløshed dengang kom selvfølgelig af, at jeg skiftede miljø fra den lille by Gelsted på Fyn til Vesterbro i København. Der var mange dengang, der brød op fra deres hjemegn – og det er der stadig. Det kan være geografisk – at man flytter fra Jylland for at studere i København. Eller det kan være socialt – at man flytter sig fra et arbejdsmiljø til et borgerligt. Det behøver ikke være et stort drama udadtil, men for nogle kan det blive et indre drama. Hvorfor det bliver det for nogle mennesker og ikke for andre, er ikke til at vide.

I 1965 begyndte jeg at sende både prosastykker og digte ind til tidsskrifter, bl.a. *Hvedekorn* og *Perspektiv*. Det meste fik jeg tilbage igen, men i 1966 antog *Vindrosen*, der på det tidspunkt blev redigeret af Niels Barfoed og Torben Brostrøm, en af mine prosatekster. Den var sådan lidt abstrakt, lidt absurd som meget var i 1960'erne, hvor bl.a. Samuel Beckett var en af de store. Personerne i min tekst var uden navne. Det drejede sig bl.a. om at udtrykke en tilstand, en følelse af ikke at være nogen.

Barfoed og Brostrøm spurgte så, om jeg ikke havde noget mere. Og, joh, jeg havde da nogle digte. Dem samlede jeg og sendte til Gyldendal, der i 1967 udgav samlingen *Indeni-Udenfor*.

Det betyder virkelig meget at få noget antaget. Det var dér, det skete for mig. Man kommer til at se på sig selv udefra. Man er ikke længere bare en, der sidder og skriver lidt derhjemme. Man kommer ud i et større rum end sit eget. Hvis jeg ikke inden for en overskuelig årrække havde fået noget antaget, er det ikke sikkert, jeg var blevet forfatter. I løbet af de sidste 10-15 år er det blevet moderne og forbundet med en vis prestige at være kunstner. Men dengang var det ikke noget. Joh, hvis man var berømt, var det selvfølgelig. Men ellers syntes folk snarere, at det var lidt underligt, og "skulle man ikke snart se at blive til noget?"

Når jeg nu ser tilbage, betød det nok også noget for min interesse for at skrive, at jeg blev forelsket i og kom sammen med en engelsk digter, da jeg var i Cambridge. Der var i det hele taget et kunstnermiljø i Cambridge i de år, bl.a. boede Sylvia Plath og Ted Hughes i byen i begyndelsen, indtil de blev skilt i 1962, og hun året efter begik selvmord i London.

Det spillede sikkert også en rolle, at der ikke var noget, jeg ville være. Jeg havde slet ikke nogen vision om at se mig selv som læge, skolelærer, gartner eller noget andet. Fordi jeg var forelsket i den englænder, jeg nævnte, begyndte jeg at studere engelsk på universitetet, da jeg kom til København. Men det var helt forfejlet. Jeg havde i virkeligheden ikke lyst til at studere på dén måde dengang. I dag kan jeg godt ønske, at jeg havde taget en uddannelse. Ikke for at bruge den, men for at blive socialiseret, formet på dén måde, komme ind i samfundet ved at gå gennem den port eller den skærsild, som en uddannelse er. At jeg ikke gjorde det, betød at jeg blev mere fokuseret på at skrive, når der nu ikke var noget andet, der fyldte mit liv. Jeg tog nogle studenterjobs, indtil jeg i 1970 fik Statens Kunstfonds treårige stipendium. Derfra tænkte jeg: Jeg vil leve af at skrive.

*Efter din debut skrev du yderligere to digtsamlinger og en novellesamling. Derefter begyndte du at skrive for TV. Hvorfor lige TV?*

Jamen, det ved jeg egentlig ikke. Jeg tænkte bare, at det kunne jeg godt tænke mig at prøve. Jeg vidste slet ikke, hvordan man skriver et manuskript. Jeg skrev bare nogle nummererede scener, nogle navne og replikker, og så sendte jeg det ind til TV-teatret, som det hed dengang. Tre måneder efter var det antaget. I dag tager det jo to år at få et afslag med alle de dramaturger, der sidder der nu.

Men det her var før, TV-byen var bygget. Det foregik i Griffenfeldtsgade, hvor TV-teaterchef Bjørn Lense-Møller sad med sin dramaturg Jørgen Gustava Brandt. De spurgte, om jeg kunne tænke mig Ole Roos som instruktør. Han havde aldrig

lavet fjernsyn, men jeg syntes, det var en god idé. De sagde også, at han ikke kunne optage efter det, jeg havde skrevet, men det måtte Ole Roos jo ordne.

Når jeg tænker på, hvordan det er i dag. De tør jo ikke noget på tv, hvis ikke 117 mennesker har læst det igennem. Men vi satte os så ned i en weekend og arbejdede med det. Ole Roos skrev det ud som et rigtigt manuskript scene for scene. "Sæsonen slutter" hed det, Bent Christensen og Anne-Lise Gabold havde hovedrollerne, og det blev sendt i 1971.

Det var et held for mig at komme ind her, for jeg fortsatte med at skrive for tv de næste ti år. "Kan du ikke lave noget mere?" sagde de, så jeg skrev yderligere fem tv-spil plus nogle episoder til serien *Krigsdøtre* i 1981.

Det var en pionertid, mere dagligstue- end institutionsagtigt. Der var Leif Panduro, men ellers tror jeg ikke, de fik ret mange manuskripter ind. Men jeg mærkede i de år, at jeg godt kunne lide at skrive historier, så det var via fjernsynet, jeg kom videre til romanen. Det var det også på en anden måde, idet tv-spillene gav mig *økonomisk* grundlag for at skrive bøger.

*Er det tv-spillene, der smitter af på din romandebut Baby fra 1973, som er meget replikfyldt?*

Ja, jeg byggede den meget bevidst op på replikker, men også på noget fra de sidste digtsamlinger. Den verden, som sproget i *Baby* maler frem, er meget opløst, usammenhængende. Det er helt bevidst, at der ikke er nogen forskel på, om bogen beskriver et bord eller en tanke, men sideordner alle sætningerne med "og".

*I dag ville man karakterisere Baby som meget eksperimenterende. Men det tænkte du vel ikke dengang?*

Nej, for man tænker ikke sig selv ind i en stil. Man tænker ikke på, om det, man skriver, er 'modernistisk' eller 'realistisk' eller noget andet. Man gør bare det, som er det næste, man skal gøre – hver gang. Efter *Love from Trieste* og *Idag er det Daisy* kunne jeg ikke komme videre med den form. Det var ligesom ikke nok til at udtrykke det, jeg ville, og så udvidede jeg i *Baby* til en mere almindelig roman.

*Jeg formoder, at Baby på en eller anden måde spejler den københavnske dagligdag, som du havde på det tidspunkt.*

Ja, vi boede på Vesterbro, og det var kvarteret, som det var dengang. I virkeligheden var det lidt en uskyldstid med gammeldags ludere og lommetyve, inden pornoen var frigivet og inden, det blev kriminaliseret med hårde stoffer. Alligevel var det ret råt, i hvert fald at bo der med et lille barn. Der var stadigvæk meget slum, og det var svært at få noget at bo i. Vi blev smidt ud af en fremlejet lejlighed og var rundt og se på alle de der elendige boliger, som jeg beskriver det i romanen.

Men jeg havde også et andet projekt med *Baby*. Personerne skulle ikke have nogen baggrund. Det vil sige, at jeg fortalte intet om deres barndom, eller hvor i landet de kom fra. Det er i det hele taget afgørende for en bog, hvilke beslutninger man ta-

ger, inden man starter. Og her havde jeg bestemt, at personerne kun skulle eksistere i nuet og i dét rum. Ikke noget med fortiden. Den kom først med Jonna-serien.

*I Jonna-serien, der begynder med romanen Lille Jonna i 1977 og slutter med Den yderste grænse i 1987, går du over til en realisme i mere klassisk forstand. Det er et temmelig brat stilskifte fra Baby til Lille Jonna. Hvorfor stilskifte og hvorfor tilbage til fortiden?*

Ja, der er et meget stort spring. Men den klassiske realisme passede til det miljø, jeg skulle skildre i *Lille Jonna*. Og når jeg beslutter at gå helt tilbage til 1950'erne og hovedpersonens rødder, var det, fordi jeg var kommet for langt væk fra mig selv. Jeg følte, at jeg ikke kunne komme videre, hvis ikke jeg beskrev min egen baggrund. Jonnas familie er ikke min egen familie, men stationsbyen med de husvilde og drengehjemmet og kroen osv. det er min egen baggrund.

Jeg måtte finde ud af, hvem jeg var. Jeg havde skåret min egen baggrund meget kraftigt væk, fordi jeg ville bort fra den. Jeg havde ikke brudt hundrede procent med den, men mentalt havde jeg, inde i mig selv havde jeg lagt afstand til hele den tid.

Men nu skulle jeg tilbage. Mit projekt var egentlig ikke at skrive fire bøger. Jeg ville bare beskrive en opvækst på landet, og derefter et bind mere, der skulle fortælle om, hvor i samfundet en person med den opvækst kommer hen, da hun bliver voksen. Men da jeg havde skrevet *Lille Jonna* syntes jeg ikke, jeg kunne undvære hendes unge år, de dér mellemår, hvor hun stadig er på Fyn. Det blev så til *Den lange sommer*, der kom i 1979.

*Himmel og Helvede*, den tredje bog i serien, går det så helt skævt i forhold til det, jeg havde planlagt. Den handler jo ikke om Jonna, men om Maria. Faktisk havde jeg i en periode dem begge to med, men det fyldt alt for meget. Det kunne ikke gå. Jeg delte den, så Jonna blev hovedpersonen i den næste roman, *Den yderste grænse*.

*Men når man læser om Maria i Himmel og Helvede er man lige ved at glemme, at hun ikke er Jonna.*

Ja, men de er også en slags tvillinger. De har meget til fælles. Man kan næsten sige, at Maria er en erstatning for Jonna i København. Det er en slags stedfortræderhistorie.

*Apropos Maria: Er du bevidst om, hvor mange afkvinderne i dit forfatterskab, der hedder Maria eller Marie? Og skal det tolkes ind i den kendte tredeling af kvinden i jomfruen, moderen og skøgen?*

Det har jeg ikke tænkt over. Navne kommer på en helt anden måde til mig, og nogle af dem bliver hængende, selvom de burde være skiftet ud. Der er også for mange, der hedder Jonna, John, Jonni. Men jeg har ikke noget imod, hvis nogen tolker dem symbolsk, udleder et eller andet af dem. Der skal jo være mere i en bog, end forfatteren har tænkt på.

Forfatteren tænker meget konkret: Hvordan skal jeg få beskrevet personerne, så de lever? Hvordan skal jeg få det rum til at blive interessant? Altså helt konkrete ting. At læsere så kan udlede noget andet, skyldes jo, at alting er mønstre. Selvom



Foto © Tove Kurtzweil, 2003.

Gengivet med tilladelse fra Gyldendal.

forfatteren ikke tænker i mønstre, så skal de opstå. Der er kun et begrænset antal variationer i menneskelivet. Så går man dybt nok, kommer mønstrene af sig selv, selvom det ikke er noget, man arbejder bevidst med.

Hvis ikke de samme mønstre, konstellationer, arketyper, eller hvad du vil kalde det, går igen i alle menneskers liv, ville vi jo ikke kunne identificere os med andre eller forstå andre. Især i kunsten kan man identificere sig med noget og nogen, som har et liv, der slet, slet ikke minder om ens eget. Alligevel kan man forstå deres handlinger og følelser, følge deres tankegang og deres motiver. Det er blandt andet derfor, man læser bøger, ikke? For at finde ud af, at man ikke er alene.

Men for at vende tilbage til navne: Jeg tænker meget over, om de passer til personen, om de klinger rigtigt. De fleste ender med at have andre navne end dem, jeg begyndte med. Undertiden går jeg på kirkegårde for at finde navne. Det er ikke lige så kedeligt som at se i telefonbogen, vel?

*Ind imellem romanerne har du også skrevet skuespil, bl.a. Romantica i 1983, Projekt Paradis i 1996. Var det, fordi der var noget, du bedre kunne udtrykke i den dramatiske genre?*

Nej, det tror jeg ikke. Noget af det, der drev mig til at skrive for teatret, var, at jeg godt kan lide at arbejde sammen med andre til afveksling fra at sidde og skrive alene. Og så har det altid været bestillinger bortset fra de første tv-spil, vi talte om før. Men hver genre er svær, og en genre, man ikke mere eller mindre rendyrker, kommer man heller ikke videre med formelt. Det er jeg ikke kommet med dramatikken på samme måde som med romanen. Nej, romanen er min genre.

*Dine første bøger kom på samme tid som f.eks. Jette Drewsens Hvad tænkte egentlig Arendse?, Inge Eriksens Victoria og verdensrevolutionen, Suzanne Brøggers Fri os fra*

kærligheden, *bøger som fik os til at tale om "kvindeforfattere", dvs. forfattere, hvis bøger mere eller mindre var udtryk for kvindefrigørelse og kvindeoprør. Hører du med her?*

Nej, jeg opfatter mig ikke som kvindeforfatter. Mit udgangspunkt var slet ikke der, og jeg identificerede mig ikke dengang med dem, du nævner som eksempler. JEG HAVDE EN ANDEN SYNSVINKEL.

*Dog er flertallet af dine hovedpersoner kvinder.*

Ja, det er de. Men jeg tænker slet ikke på den måde om mine personer, og det gør jeg heller ikke om mig selv. Jeg synes aldrig, jeg har frigjort mig fra noget, for det liv har jeg slet ikke haft.

*Heller ikke fra den husmorrolle, som mange i din generation kendte fra deres eget hjem og vendte sig så kraftigt imod?*

Nej, for jeg har aldrig kunnet opfylde den rolle, og det har jeg vidst, lige fra jeg var barn. Jeg har altid tænkt: "Jeg skal ikke giftes", for jeg har aldrig kunnet se mig selv i den rolle. Det siger jeg ikke som nogen fortjeneste, jeg har bare ikke haft det sådan. Det er klart, at jeg kan have det som politisk projekt, at kvinder ikke skal være underordnet i samfundet eller underordnet mænd. Men jeg har aldrig haft det som projekt i mine bøger.

*Men mange af kvinderne i dit forfatterskab har en oplevelse af at være både 'indeni og udenfor', som din debutsamling hedder. De føler sig fremmedgjorte, splittede og har svært ved at finde en identitet. Er det ikke, fordi de ikke passer ind i den kvindemodel, som længe havde været den almindeligste, og ikke kan finde en anden?*

Jo, altså, jeg har på en måde altid følt mig fremmed over for kvinder – også da jeg var ung. Jeg syntes ikke, jeg havde den samme verden inde i hovedet som andre kvinder. Men jeg havde meget svært ved at forbinde mig med og forholde mig til at snakke om de spørgsmål, da jeg var ung. Nu er det ligesom noget andet. Nu kan man bedre snakke om alting.

At jeg kunne føle mig fremmed over for andre kvinder betød ikke, at jeg ikke gik op i mode og tøj og den slags. Det gjorde jeg. Der var jeg slet ikke på linje med kvindeoprørerne, der ikke måtte have højhælede sko og klæde sig som kvinder. Jeg gik i højhælede sko året rundt. Og al den snak om, at man ikke skulle være sexobjekt. Sådan har jeg aldrig haft det. I det hele taget har jeg aldrig været en del af den strømning med lilla ble osv. Jeg syntes ikke, jeg havde noget at frigøre mig fra.

Men alt det, jeg siger her, betyder jo ikke, at jeg ikke i mit forfatterskab beskæftiger mig med kvinden som eksistentielt væsen. Eller med de særlige vilkår, kvinder har for, hvordan deres liv kommer til at forme sig. De er jo fuldstændig forskellige fra mænds, og det er de uanset kvindefrigørelse eller ej. Kvinder har en helt anden tilværelse end mænd, og det er jeg slet ikke færdig med at udforske. Det vil jeg nok beskæftige mig mere med.

*I dine bøger fremover?*

Ja, det tror jeg. Jeg vil godt se nøjere på, hvad det egentlig vil sige at være kvinde. Og her tænker jeg ikke på frigørelse i forhold til et eller andet bestemt, men på noget mere grundlæggende.

*Det får mig til at tænke på en replik i Den yderste grænse. Det er moster Marie, der siger: "Hvis bare en eneste kvinde fortalte sandheden om sit liv, ville jorden slå revner". Hvad mener hun med det?*

Det er et citat af den tyske grafiker og billedhugger Käthe Kollwitz, som levede i Berlin fra 1867-1945 og var meget optaget af tidens sociale kampe. Jeg tror hun mener, at den virkelighed, som er kvinders, den er så kontroversiel i forhold til, hvordan vi har indrettet hele samfundet og menneskelivet. Og hvis dét kom frem, ville det være en bombe under det hele. Men det er meget svært at beskrive, for der er jo ikke noget, der eksisterer i og for sig. Alting eksisterer i en sammenhæng. Der er noget her, som jeg er meget optaget af. Men jeg er slet ikke kommet derhen, hvor jeg er i stand til at beskrive, hvad det vil sige at være kvinde.

*Men når hun siger: "Hvis bare en eneste kvinde fortalte sandheden om sit liv" – så siger hun jo, at kvinder åbenbart endnu ikke har fortalt sandheden....*

Ja, og det mener jeg faktisk er rigtigt.

*Hvad er det, vi skjuler?*

Jamen, vi skjuler os selv. Eller vi skjuler helt konkrete ting. Noget vi har gjort, noget vi er gået med til, som er for flovt at indrømme. Nogle kameler, man har slugt, som egentlig ikke er særligt flatterende, eller helt modige. Man har måske været for følgagtig. Det er bl.a. det, jeg prøver at beskrive i *Bonsai*.

*Hvor Nina for at blive gift gifter sig med den forkerte mand?*

Ja, netop. Projektet for hende er selve ægteskabet, mere end det er, hvem hun gifter sig med. Hun er ekstremt masochistisk i sin følgagtighed. Hun er et eksempel på, at der er visse ting, man ikke røber for nogen. At man indgår nogle kompromiser, man ikke skulle have indgået. Men det kan også være dybere. At man ikke røber, hvordan man egentlig ser på verden. Men det er svært, og jeg er endnu ikke kommet til bunds i dette, jeg har kun været inde på nogle enkelte aspekter.

*Skal det, at "jorden vil slå revner" opfattes negativt eller positivt?*

Det betyder, at der ville blive en helt anden orden. At der måske ville blive en orden, som ikke er der nu. Nu er der nærmest uorden, vil jeg sige. Man kan jo lægge meget forskelligt i det der med en anden orden. Jeg mener, at der kunne komme nogle helt

andre styrende principper, nogle andre værdier i højsædet. Men, men. Jeg er ikke sikker på, jeg kan nå det. Jeg prøver.

*Jeg synes, du gang på gang har fat i et bestemt forhold i kvindens tilværelse, nemlig den smerte, kvinder ofte oplever i forbindelse med deres børn.*

Jamen, det er jeg glad for, du synes. Det var jeg ikke klar over. Jeg troede ikke, jeg var kommet til det endnu. Men jeg har tænkt, at jeg skulle begynde at arbejde mere bevidst med det.

*Vi må hellere vende tilbage til det, du har skrevet: den store Jonna-serie, fire bøger. Du har sagt, at den bl.a. bygger på dit brud med barndomsmiljøet. Jeg tror ikke, man i dag – 40 år efter – kan forestille sig, at det skulle være så svært at flytte fra Gelsted på Fyn til Vesterbro i København.*

Det var jo miljøet mere end geografien. Det var et helt andet socialt lag. Jeg mærkede det allerede, da jeg kom på gymnasiet i Fredericia. Jeg vidste slet ikke, hvordan man gjorde. Hvordan man sad ved et bord. Miljøet i Gelsted var i klassisk forstand småborgerligt, altså småhandlende, små håndværksmestre, småbønder. Overklassen var så bare lægen, skolelæreren og præsten. Resten i byen var til gengæld meget ens. Men jeg skilte mig ud bare ved at komme i realskolen. Det gjorde kun to andre fra min klasse, resten gik ud af skolen efter syvende klasse, da de var konfirmeret. Men chokket for mig kom ikke i realskolen, for det var stadig på landet. Det kom først i gymnasiet i Fredericia.

*Og hvad var chokket?*

Det var, at der var klasseforskelle. I Gelsted, som man kan læse om i min seneste roman *Førkrigstid*, var der næsten paradisisk i betydningen: forskelsløst. Der var ingen rige mennesker i den lille fynske stationsby. Det var som sagt kun lægen, præsten og skolelæreren, der skilte sig ud fra os andre. Men de var jo nærmest en slags øvrighedspersoner, så det tænkte man ikke over. Der var så også et kvarter med landarbejdere, hvoraf nogle havde fjorten børn, og der var de husvilde. Men alt i alt var jeg vant til, at sådan som vi havde det, det var det gældende.

Da jeg så kom til Fredericia, mødte jeg for første gang, at der var klasseforskelle, og at jeg ikke hørte til dem, der satte de gældende regler. Jeg vidste ikke, hvordan man skulle opføre sig, jeg havde aldrig prøvet at 'konversere'. Der var så meget i den daglige sociale adfærd, som var helt anderledes, end jeg var vant til. Og det var et chok.

*Når du i Førkrigstid vender tilbage til dine forældres miljø, hænger det så sammen med en skam- eller skyldfølelse over, at du forlod det, så at sige for altid?*

Ja, det tror jeg nok. I hvert fald ubevidst. Det var ikke noget, jeg følte, da jeg var ung, for da var jeg ret rå. Når man er ung, gælder det om at overleve, og så kan man ikke tage hensyn. Det er også grunden til, at hvis man skal fjerne sig, skal man gøre det,



inden man bliver tyve. Ellers gør man det aldrig, for så begynder man at forstå noget, og har måske fundet sit ståsted. Men jeg tror, du har ret i det med skyldfølelse. For jeg har beskæftiget mig meget med det, og det stammer formentlig fra det meget radikale opbrud. Der var nok noget, jeg skulle gøre godt igen, men ubevidst jo. I *Førkrigstid* har jeg for første gang beskrevet min egen baggrund uden at omskrive det, som jeg gjorde i *Lille Jonna*.

*Hvis miljøet i Førkrigstid er som dit barndoms miljø, må det været meget anderledes at komme til Vesterbro.*

Nej, i grunden var Vesterbro ikke et problem. Her boede jo underklassen. Det var mere at komme i gymnasiet og til en vis grad også universitetet. Hvis jeg havde holdt ud på universitetet, var jeg måske blevet socialiseret, havde fået nogle venner. Men jeg var der så kort, at jeg nærmest ikke har været der. Jeg kom aldrig rigtig ind i det. Men jeg gjorde heller ikke noget for det, og det var, fordi der ikke var noget, jeg virkelig ville studere, noget der betød noget for mig. For så havde jeg holdt ud.

Men for at vende tilbage til mit tab af paradistilstanden i Gelsted. Det skete nok allerede, da jeg var 13-14 år, og det havde noget at gøre med tiden. Det var dér midt i 1950'erne, at ungdommen, teenageren, blev opfundet. Da mine brødre – som er meget ældre end jeg – var 14 år, var ungdommen ikke opfundet, så de oplevede ikke det brud, som jeg gjorde.

Jeg gik i gammeldags landsbyskole de første fem år. Vi gik kun i skole hver anden dag. Da jeg skulle i realskole i Ejby, fem kilometer fra Gelsted, skulle vi til optagelsesprøve. Om vi var optaget, fik vi besked på i et brev, stilet til forældrene. Jeg kan huske, at brevet kom og lå hos min far, men han lod det ligge, for han skulle nok bestemme, hvornår det skulle åbnes, og det skulle det først om aftenen. Jeg var ved at gå til! Jeg følte, at min skæbne lå i det brev og meddelelsen om jeg var optaget eller ikke. Hvis jeg var optaget, ville jeg komme ud. Hvis jeg ikke var optaget, ville jeg aldrig komme ud af Gelsted. Sådan oplevede jeg det dengang, og det er ikke efterrationalisering. Jeg kan tydeligt huske, hvordan jeg følte, at i det brev lå mit livs afgørelse.

Det er mærkeligt, at kan føle en fremmedhed over for sine forældre på et meget tidligt tidspunkt i sin barndom. At man kan føle: Her skal jeg ikke være. Det er en mærkelig fornemmelse. Hvor kommer den fra? Man kan forstå det, hvis man har en dårlig barndom af en eller anden grund. Men det var der ikke tale om for mit vedkommende. Vi levede i en slags storfamilie med masser af mostre, fætre og kusiner. Men jeg var den eneste, der skilte sig ud.

Måske havde det noget at gøre med, at jeg var efternøler og mine forældre 41 og 46 år gamle, da jeg blev født. Det er mere almindeligt i dag, men dengang var det uhørt med så gamle forældre. Og samtidig skiftede tiden meget brat med Elvis Presley og jazzklubber, hvor man absolut ikke måtte komme. Der var førkrigstid og efterkrigstid og så – midt i halvtredserne begyndte den 'moderne' tid med alt det, der kom fra USA, og som vi pludselig dyrkede intenst. Jeg havde en veninde i mellemskolen. Vi dyrkede simpelthen den amerikanske forfatter Willard Motleys roman *Lev stærkt – dø ung*, ja, vi kunne den nærmest udenad.

*Hvis vi så går til det sidste bind i Jonna-serien, Den yderste grænse, hvor Jonna selv vender tilbage i serien igen ...*

Ja, så er der ingen selvbiografiske relationer overhovedet. Nu har jeg brugt nogle helt andre personer. Det, der sker for lærerinden i romanen, skete faktisk for min datters lærerinde på Frederiksberg. Hele den historie er sand, bortset fra, at det sker på Frederiksberg og ikke i Herning som i romanen. Som forfatter suger man til sig alle steder fra, og så kan man måske bruge andres historier til et tema, man er i gang med. Der kan være dele af en bog, som er fuldstændig skrevet af efter ens eget liv, blandet op med noget, man har hørt andre fortælle. Derfor er det så svært at svare på spørgsmål om forholdet mellem fiktion og det selvbiografiske. Det er faktisk ikke særlig frugtbart at beskæftige sig med i detaljer.

*I 1994 kommer romanen Elskede ukendte – den første roman efter Jonna-serien. I forhold til hele det tidligere forfatterskab er vi nu et helt andet sted henne. Blandt andet er hovedpersonerne to mænd. Er der en forklaring på det?*

Hovedpersonen Karl, ham, der tilhører Pinsekirken, bygger på en ganske bestemt person fra det virkelige liv, som har gjort stort indtryk på mig. Han har denne trang til at omvende andre, og det er egentlig dét, der er er mit udgangspunkt. Jeg vil beskrive denne trang til at omvende andre. Her er det religiøst, men det kunne også være politisk, ideologisk. At man er fuldstændig overbevist om, at man har ret, og vil have alle andre med sig.

Jeg fandt så ud af, at dette omvendelsesprojekt, som Karl har, ikke ville være interessant, hvis man ikke i forvejen kendte ham, han vil omvende. Så det gik op for mig, at jeg var nødt til at begynde med 'offeret', kan man sige. Det var den model, jeg ville have: offer-bødde.

Jeg var altså nødt til at fortælle offerets historie, Renes historie, for at man man forstå, hvorfor han bliver tiltrukket af Karls religiøse tanker. Vise, at han er langt ude, da han møder Karl.

Virkelighedens Karl var søn af en svensk veninde, der nu er død. Han blev gift ind i Pinsekirken og blev nærmest sindssyg af det. Han blev i hvert fald endnu mere rabiater end dem, der var der i forvejen, og for min veninde, der var ateist og kommunist var det helt, helt fremmed. Identifikationen for mig var med Karls mor, som er billedkunstner og føler, at hun har svigtet sønnen.

*Er det en udbredt følelse hos kvindelige kunstnere, at de er så optaget af deres arbejde, at de føler det som et svigt over for mand og børn?*

Ja, for det er et reelt svigt. Altså, man kan være bedre eller dårligere til at være mor. Det kan alle jo. Men der er hos kunstneren et fundamentalt svigt, fordi kunsten går forud for alt. Også forud for børnene. Det betyder ikke, at kunstnere ikke kan være gode forældre. Men eksistentielt set er der et svigt, og det ved børnene godt. Uanset hvor meget man gør for sine børn, spiller kort, leger, går til alle forældremøder osv. – børnene ved godt, at der er noget, som er vigtigere end dem.

*Men rammer du ikke der noget, som gælder mange andre kvinder i din generation, hvor kvinderne netop fik uddannelser og krævende jobs, som tog både tid og engagement fra børnene?*

Jamen, det gør jeg. Det gør man altid, når man skildrer noget ekstremt. Med det ekstreme rammer du noget alment, fordi det bliver tydeligt. Der er sikkert masser af kvinder, der føler, at de har svigtet deres børn, og måske også har det. Men det er jo også, fordi vi er kommet ind på det spor. For sådan tænkte man da ikke før – at man svigtede børnene, hvis man ikke var omkring dem hele tiden. Det var man jo ikke førhen. Børnene levede deres eget liv dengang. Dette gjorde vi da selv, da vi var børn. Det var fuldstændig utænkeligt, at vores forældre skulle ligge på gulvet og lege med os. Voksne mennesker! Det gjorde de aldrig. Og de havde ingen skyldfølelse af den grund.

*Men det har Karls mor, ikke sandt?*

Ja, det har hun. I høj grad. Det er derfor hun lader sig tæske af sønnen, som jo også er en meget ekstrem person. I det hele taget er *Elskede ukendte* nok den bog, hvor jeg har været længst ude. Altså i ekstremterne. Så langt ud kommer jeg aldrig igen. Jeg har også været ude for læsere, der har sagt, at de måtte holde op med at læse bogen, fordi det blev for ekstremt for dem.

*Romanen giver indtryk af, at du ved kolossalt meget om Pinsemissionen. Hvor meget research foretager du egentlig?*

Der er altid noget research for en forfatter. Men det er aldrig udgangspunktet. Mit udgangspunkt er altid personligt, noget jeg har oplevet eller kender til. Det er ikke sådan, at jeg beslutter mig for at skrive om et "emne" – Pinsemissionen eller de gamle på plejehjemmene. Men så kommer der jo et eller andet, man skal undersøge nærmere undervejs. Jeg var meget i Pinsekirken dengang til møder og dåb og bryllup, og de var meget åbne omkring det hele, netop fordi de jo gerne vil omvende folk. De anmeldte også *Elskede ukendte* i deres blad.

Derudover er der jo Renes historie. Den kom jeg ind på, fordi mit datter havde en ven, der ligesom Rene snød med sit studentereksamensbevis for at komme ind på jurastudiet. Hans snyd blev ikke opdaget, og han er jurist i dag. Der var mange, der snød dengang, fordi det var så svært at komme ind på universitetet. Det var 80'erne generationen, og de blev meget bitre over, at adgangskravene var så høje. Som sagt læste jeg meget om de retssager, det gav anledning til, og jeg var også inde og tale med studiechefen på Københavns Universitet, Jakob Lange.

*Det er måske knapt så ekstremt at læse Ingenmandsland, men det er på mange måder lige så oprivende at læse.*

Jamen, det er jo også meget dramatisk at blive ældre, for man ved jo ikke, hvad det indebærer. Hvordan bliver man ældre? Hvad vil det sige at være ældre? Heller ikke

her er der nogle kollektive normer, som der måske var engang. I dag er det at blive ældre også individualiseret. Det er ikke, fordi jeg tror, det var bedre før. Men man havde ligesom noget bestemt tøj på, når man blev så og så gammel. Så gik man med en lille hat og en fruekjole, ikke sandt. Men nu? Hvornår er det, man holder op med at gå med cowboybukser?

*Du har sagt, at romanen delvis bygger på oplevelser med din egen gamle far. Det du siger nu, kunne tyde på, at det er en livsfase, du selv frygter?*

Njah, det ved jeg ikke rigtigt. Nu synes jeg, at jeg har været der, så frygten er blevet mindre. Jeg skrev *Ingenmandsland*, fordi jeg skyldte at forklare og fortælle om det, der sker i vores samfund, når vi bliver gamle og f.eks. ramt af afasi. Det svarer til, da jeg i *Lille Jonna* fortalte om de husvilde familier, der måtte bo i en gymnastiksal. Altså jeg vil gerne fortælle om noget, som jeg ikke synes skal holdes skjult. Eller noget, som er gemt af vejen, men som jeg synes skal frem. Det har meget ofte været motivet for det, jeg skriver. Ikke i alle bøgerne, men i nogle af dem.

*Det, du siger her, leder hen til Bonsai, der udkom i 2000. For hvis du har et ønske om at skildre nogle livsområder og livserfaringer, som normalt ikke kommer frem i lyset, så lever Bonsai vel netop op til det med sin skildring af et ægteskab mellem en kvinde og en homoseksuel mand?*

Det meste af det, der sker i menneskers liv, forsvinder jo med de mennesker. Men så er der noget, som jeg synes ikke skal forsvinde. Det er ikke nødvendigvis noget, som er epokegørende. I de første Jonna-bøger var det noget socialt, de husvilde i gymnastiksalen. I *Ingenmandsland* var det plejehjemmet, altså lukkede verdner, som man gerne vil åbne op. I *Bonsai* handler det om fortrængning, fortrængning af seksualitet. Men det er også fortrængning af, hvem man er. At man ikke vil være den, man er. Det kan der være mange grunde til. Men det er meget tydeligt, når det er noget seksuelt.

*Temaet – ikke at ville være den, man er – optræder allerede i Baby.*

Nå?

*Ja. Transvestitten i Baby siger et sted: “Hvis man er anderledes end de andre, så er man nødt til at indrømme det over for sig selv, i stedet for at gøre alt for at blive normal – det bliver man syg af. Jeg har forsøgt, og gik helt ned på det”. Er det ikke det samme, Stefan prøver i Bonsai?*

Jo, det er det da i høj grad. Men jeg synes også, det er noget, mange kvinder har – det der med, at man vil være en anden, end man er. Der er det bare inden for en normalitetsramme – at man gerne vil være lidt sødere eller klogere eller skrapmere eller lidt tyndere eller tykkere.

*Hov, der er ingen kvinder, der gerne vil være lidt tykkere!*

Nånej, men det med at gøre vold på sig selv, synes jeg kvinder er meget tilbøjelige til. At være voldelige over for sig selv, både psykisk og fysisk.

*Er det fordi normerne er hårdere for kvinder?*

Ja, hvis du ser på, hvordan mænd ser ud, uden at det bekymrer dem spor. Med hænge-mave osv. Men det er selvfølgelig også, fordi skæbnen for kvinder ligger meget mere i udseendet, end den gør for mænd. Både hvis du er meget grim og meget smuk.

*Men for den homoseksuelle Stefan er det unægtelig en mere ekstrem afvigelse og som sådan også vanskelig at leve med – i hvert fald for ham.*

Ja, selvom der tilsyneladende er mere tolerance over for seksuelle afgivelser i dag end tidligere, så betragtes det stadig som latterligt, og man gør stadigvæk lige meget nar ad det. Det, der gør det så svært for Stefan, er, at han ikke har lyst til at leve det der bøsselev, sådan rent socialt. Jeg tror, at mange bøsser, der gifter sig på skrømt, gør det for at få et almindeligt liv.

*Han vil gerne have en familie, ligesom alle andre. Familie er åbenbart noget, som det er meget svært at afstå fra, komme udenom?*

Ja, netop. Hvis man ikke har en familie, er man på en måde en fiasko, hvad enten man er bøsse eller ikke. I hvert fald i en vis forstand. Det er jo også derfor, så mange bøsser – og lesbiske – vil adoptere. Man tænker, hvorfor vil de det? Men det vil de altså. Jeg læste noget hos Kierkegaard, da jeg var ung, hvor han beskriver det maskuline og det feminine sådan her: "Det maskuline, det er fortvivlet at ville være den, man er. Det feminine, det er fortvivlet ikke at ville være den, man er." Det gjorde dybt indtryk på mig.

*En af anmelderne af Bonsai, Erik Skyum-Nielsen, anklagede dig for at være "hæmningsløst selvbiografisk" i romanen. Hvad siger du til det?*

Jeg kan ikke bebrejde nogen, at de kalder bogen selvbiografisk, for jeg har selv lagt op til det. Blandt andet ved at lade den kvindelige hovedperson være forfatter. Jeg vidste jo, at den historie, jeg ville skrive i *Bonsai* havde en selvbiografisk linje, og at det spor ville være meget tydeligt. Først tænkte jeg på at give hovedpersonerne et andet erhverv, fordi det ellers ville blive for tæt på, og fordi jeg tilfældigvis har været gift med en mand, som var kendt, fordi han var skuespilchef på Det Kgl. Teater.

Jeg prøvede faktisk. Men det passede ikke. Det skulle være to kunstnere. Jeg kunne ikke få den historie til at gå op, hvis jeg lavede deres erhverv om. Det var mig faktisk meget imod at komme så tæt på, og jeg kommer heller ikke til at gøre det igen. Men det kunne ikke være anderledes. Og så må jeg samtidig understrege, at den biografiske baggrund selvfølgelig er omskrevet til fiktion.

*Hvordan ser du forholdet mellem virkelighed og fiktion?*

Fiktion forholder sig til virkeligheden på samme måde, som drømme forholder sig til virkeligheden. Altså de drømme, man drømmer om natten. Også drømme er sammensat af ting, som ikke har noget med hinanden at gøre i virkeligheden. Noget fra barndommen bliver sat sammen med noget, du oplevede i går. Du møder mennesker, du aldrig har mødt før, og samtidig møder du din far og mor. Du er med i begivenheder, du aldrig har været i nærheden af.

Fiktion er den samme sammenkobling af ting, der ikke har noget med hinanden at gøre, men som giver en betydning og en fortolkning af virkeligheden. Eller man kan sige: virkeligheden og fiktionen er to forskellige planer, som kun har nogle berøringspunkter, og så bliver resten fyldt ud med fortolkning og digt.

Også en realistisk roman er sådan. Det er ikke en affotografering af virkeligheden. Det kan slet ikke lade sig gøre. Bare det, at du sidder og skriver, betyder at du har fjernet dig fra virkeligheden. Man kan ikke beskrive en ting, som den ser ud. En stue f.eks. – jeg nævner måske tre-fire ting. Men jeg ser ikke andet for mig. Jeg ser ikke resten af stuen. Jeg ser heller ikke en person i fuld figur. Jeg ser kun det, jeg skriver, f.eks. “hun havde mørkt hår og en sribet bluse”. Men jeg aner ikke, hvilke sko hun har på. Men derfor kan det godt være, at læseren ser noget andet eller lægger noget mere til.

Den chilenske forfatter Pablo Neruda har sagt noget, der minder om det, jeg siger her. Det opdagede jeg her fornylig. Han siger: “Ordene er mine øjne”.

Mange er tilbøjelige til at se realismen, i hvert fald den klassiske realisme, som den skriftform, der er tættest på virkeligheden. Men det er den jo ikke. Realismen er noget af det mest konstruerede, som overhovedet findes. Det er også derfor, at det for forfatteren er en meget krævende form. Tilværelsen former sig jo ikke som en realistisk roman. I virkeligheden oplever man meget mere surrealistisk, fragmenteret og kaotisk. En realistisk roman er jo så gennemkomponeret.

*Men læseren er tilbøjelig til at tro, det er virkeligheden på skrift.*

Ja, og det er det store illusionsnummer, og det var egentlig den kraftanstrengelse, det er at skabe sådan et illusionsnummer, jeg ville væk fra, da jeg skrev *Bonsai*, og de to følgende romaner. Jeg ville forholde mig helt frit til det fortælletekniske.

*En anmelder skrev, at den scene, hvor Stefan sidder og fortæller Nina og datteren alt om sin barndom, ungdom osv., en sådan scene kunne ikke eksistere i virkeligheden.*

Nej, netop. Du tænker på kapitlet på hospitalet, den lange monolog. Jamen, det er netop et eksempel på, at jeg vil væk fra den klassiske, realistiske form. Det samme gælder rammehistorien om psykologen Charlotte.

*Bonsai sætter fokus på, hvad kærlighed er, hvad sex er, og hvad relationerne mellem kærlighed og sex er. De to, Nina og Stefan, skilles, fordi han er bøsse. Men de bliver ved med at elske hinanden. Romanens udsagn er, at kærligheden godt kan være helt uafhængig af sex. Men hvis der var noget, vi fik tudet ørerne fulde af i 1970'erne, så var det da, at sex var så vigtigt en del af kærligheden, at hvis det ikke fungerede, så var der ingen kærlighed.*

Ja, det sagde man. Men det passer jo ikke, vel? Det var selvfølgelig en klar reaktion på en tidligere viktoriansk epoke. Men reaktioner går jo tit lidt galt i byen. Og den såkaldte "frie" kærlighed, der næsten dyrkede sidespringet, var ikke så godt. Det har selvfølgelig altid eksisteret, men at det ligefrem blev et dogme, var ikke godt. Det var umenneskeligt, synes jeg. Ligesom alt det dér med, at man ikke måtte være jaloux. Eller at man var snerpet eller frigid, hvis man ikke ved en fest ville gå i seng med dem, man tilfældigt mødte.

*Så Bonsai fortæller os blandt andet, at kærlighed ikke nødvendigvis er bundet til det seksuelle?*

Ja, netop. Det mener jeg faktisk ikke, den er. Det begynder nok der, men kærligheden er ikke bundet til sex hele livet. Alligevel er der ikke bare tale om et livslangt venskab mellem Nina og Stefan. Det kan være svært at forklare, hvad det så er. Man kan måske sige, at der bliver ved med at være en tiltrækning mellem de to. De er som de to parallelle linier, Karen Blixen talte om. Og fordi Stefan er orienteret mod mænd, krydser linierne ikke hinanden. Alligevel er det et kærlighedsforhold mellem dem.

*Man kan finde mange tidstypiske temaer og begivenheder i dine romaner, sådan at læsningen af hele dit snart 40-årige forfatterskab også bliver en læsning i 40 års historie om livet – eller noget af livet – i Danmark. Tænker du selv på at få tidstypiske begivenheder med i bøgerne?*

Hvis man finder nogle tidstypiske begivenheder eller personer i mine bøger, er de nok snarere med, fordi det er noget, der har gjort indtryk på mig. Jeg opfatter det ikke, som om de er med for at vise noget om tiden. De er kun med, hvis det er noget, der betyder meget for mig. Eller betød, da jeg skrev bogen, skal jeg nok snarere sige. Verdensbankdemonstrationen i *Himmel og Helvede* f.eks., eller kvindebelejringen af natobasen Greenham Common betød noget for mig, da jeg skrev om det og var tættere på min egen ungdom. Det betyder jo ikke noget for mig i dag. Men dengang tog jeg sammen med en veninde over til Greenham Common for at lave research på demonstrationerne, retssagerne og det hele. Og det var fordi, jeg ville have lige netop dét med i bogen. Det var ikke noget, jeg selv havde oplevet først. Jeg hørte om det, og så tog jeg af sted på research.