

Er akademikere angste for affekter?

Hanne Ørstavik, *Uke 43*

KJERSTI BALE

Nu ved vi ikke bare, at vi er dødelige, men også, at vi er i stand til at tage livet af hinanden, skrev Paul Valéry efter at første verdenskrig var et faktum. Vissheden blev ikke mindre efter den anden. Den fremkaldte en almen krise, som fandt sit radikale udtryk i en betydningens eller repræsentationens krise, hvis brutalitet ingen dæmning, hverken ideologisk eller etisk, kunne stå imod. Ifølge Julia Kristeva blev en af litteraturens og kunstens mest magtpåliggende opgaver fra nu af at få en vision af forestillingen om en usynlig, unævnelig og ikke-repræsenterbar uhyrlighed i stand. Den blev knyttet til en æstetik, som indebærer afvisning af enhver form for retorisk udsmykning og i stedet nærmer sig tavsheden.

Krystevas årsagsforklaring er selvsagt groft generaliserende. Når hun fremhæver psykisk smerte og konvergering mod tavshed, peger hun ikke desto mindre på en tematik og fremstillingsmodus, som ikke alene passer på fransk efterkrigs litteratur. En påfaldende stor andel af de sidste ti års norske prosa må kunne føjes ind her. Den er gerne virkelighedsorienteret og realistisk, nøgtern og næsten minimalistisk i formen, kredsende om erfaringer knyttet til tab eller savn, om ikke med udgangspunkt i krigen, så i en forvitring af nære menneskelige relationer. Tendensen er så dominerende, at det er naturligt at spørge, om ikke denne æstetik nu snart er udtømt, om ikke alle muligheder, den havde at byde på er udpildte, og om den ikke er stivnet til rutine, maner, konvention. Med udgangspunkt i en sådan formodning, er det nærliggende at se sig om efter reorienteringer inden for norsk prosa nu.

Ifølge kunsthistorikeren Hal Foster er kombinationen virkelighedstilknytning/institutionskritik en tydelig tendens inden for de sidste ti års visuelle

kunst. Benytter vi Fosters påstand som en kompasnål i retning af, hvad vi vil få mere at se af fremover, får vi øje på konturerne af en drejning mod den litterære institution, eller institutionen kunst, som tema og undersøgelsesfelt og mod en retorik, som præges af stærke affekter – snarere end stilhed og tavshed, hos nogle af vore yngre forfattere. Blandt disse finder vi Mathias Faldbakken (Abo Rasul), Jon Øystein Flink, Thure Erik Lund og Hanne Ørstavik. Når jeg har valgt Hanne Ørstaviks roman *Uke 43* (2002) som et eksempel på dette, er det fordi hun fremstiller en repræsentationens krise, som har sin årsag i, at de udtryksformer, som samtidens litterære institution, nærmere bestemt det akademiske miljø, interesserer sig for, er begrænsede og eksklusive.

Dermed er *Uke 43* en invitation til at reflektere nærmere over, hvad det akademiske miljø måske har en tendens til ikke at ville tage fat i.

Uke 43 handler om Solveig, som efter at have taget en glimrende ph.d.-grad i litteraturvidenskab tiltræder en stilling ved en distrikthøjskole. Grunden til, at hun netop har søgt ind her, er beundringen for Hilde, som Solveig deler litteratursyn med. Dette litteratursyn findes nedfældet i fire punkter i en artikel, Hilde har skrevet: "Hvad er blevet sagt? Hvordan er det sagt? Er det ægte? Hvad indebærer det?" (146) Det er for de to sidste punkters skyld, at Solveig har fastholdt sin interesse for faget. Alligevel sker det så godt som aldrig, at litteraturen bliver talt i eller skrevet med sådanne ord, hævder hun. Det ægte er noget bagvedliggende, noget andet end litteratur, og det er enestående, ikke udskifteligt og peger på det endelige, døden, tabet. Gennem romanen knyttes dette fravær til Solveigs mor, som hun forgæves venter på telefon eller brev fra. Efter-

hånden bliver Hilde også forbundet med dette bagvedliggende, egentlige. Hendes person bliver ligesom inkarnationen af det ægthedens arkimediske punkt, som Solveig søger efter.

Det ægte og enestående, som Solveig vil have, at litteraturen skal udtrykke, fremstilles som noget, den litterære institution – forstået som højskolen med sine studerende og ansatte – ikke giver rum for. For Solveig, som selv er del af denne institution, skaber det et udtryksproblem, nærmest en form for selvcensur. Dette sættes allerede indledningsvis, før Solveig faktisk har truffet Hilde, i forbindelse med, at Solveig ikke bare fremstår som kunstmodtager, men -udøver. Hun er nemlig også en god fotograf med et særligt talent for billedkomposition. Ikke desto mindre oplever hun ikke at lykkes med at udtrykke det, hun ønsker.

Som om billederne skulle fortælle, hvilken slags menneske, det var, som arbejdede inde på dette lille værelse. Hvem hun var. Troede hun det? Troede hun virkelig det? Nej, sagde hun lavt. Jeg tror det ikke. [...] Solveig tænkte, at uanset, hvad hun hængte op, så blev det ikke rigtigt, det var ikke fyldestgørende, det blev skævt, overtydeligt fra én vinkel, og alt for meget andet faldt bort. (13)

Solveigs drøm er at være et menneske, som det løber over for, og at det, som løber over, bliver til konkrete genstande, udvalgte objekter, ting, som alle kan se. Imidlertid lykkes hun ikke med at overføre overfloden til kunst – hun oplever sine billeder som tomme. Og hun føler det samme i forhold til talen. "Mine ord passer ikke", tænker hun, de er for grove, de fordrejer og er upræcise. For hende personligt resulterer det i en manglende evne til at være til stede i kommunikationen med andre. Hun drømmer sig bort, glider væk, hører ikke efter. Stadig forestiller hun sig, at der foregår en direkte ordløs kommunikation mellem hendes sjæl og andres blik. Den ukommunikerede affekt viser sig også ved, at Solveig hele tiden forelsker sig på afstand. Bare der dukker et mandeben op i hendes tilfældige omgivelser, er hun fortabt. Den mest omtalte er en af hendes studerende, Jan. Det fremkommer aldrig, hvorvidt forelskelsen er gensidig. Mest interessant i denne

sammenhæng er imidlertid, at Solveig er hård til at bande. Læs bare:

Hun kunne ikke se ham [Jan] noget sted. Hun gik hen mod trappen for at gå op på kontoret. Der kom to piger ud fra trapperummet, da hun var på vej ind, den ene strejfede hende, skubbede hende bort. Skubber sig frem med sine store bryster, tænkte Solveig. For fanden, tænkte hun. Hun brølede det inde i sig selv. For fanden, tal til mig! Du kunne i det mindste have sagt undskyld! Møggusse, tænkte hun. Hun begyndte at gå op af trapperne. Ved afsatsen blev hun stående og så ud i luften. Skulle hun bare underkaste sig. Helvedes. Fandens forpulede lort. Der kom nogen ned af trappen, hun blæste på det, havde hun måske ikke lov at stå her, så længe hun ville, det var, som om hun skulle begynde at græde. (91-92)

Bandeord er stærkt emotionelle, affektive udtryk, og – nota bene – uden sproglig mening i konventionel forstand. Det affektive udtryk udsiger derimod en privat betydning hinsides den sproglige mening, man kan finde frem til ved hjælp af en ordbog. Solveigs "problem" er, at hendes affekter – og dermed mening, sandhed og ægthed – forbliver uden for sproget, som opleves koldt og tomt. For hende befinder affekt og sprog sig på hver sin side af en afgrund. I litteratur og kunst finder hun imidlertid, at der åbnes op for en forbindelse mellem dem. Det problem, som artikuleres i romanen, er, at den litterære institution negligerer dette. Splittelsen i Solveig, der både fremstår som en slags kunstner og akademiker, mellem affekt og sprog bliver dermed en litterær repræsentation af den akademiske ekskluderende interesse for det analytiske og begrebsmæssige. Jeg vil slætsere nogle områder, hvor denne splittelse fremkommer:

Hilde og Solveig ser en teaterforestilling sammen, og Solveig oplever, at ordene i forestillingen ikke hænger sammen med, hvad kroppene siger. Efter forestillingen opstår der en diskussion om samtidslitteratur mellem flere, og en kvinde hævder, at der er for lidt politisk bevidsthed i samtidskunsten, som ifølge hende i stedet er optaget af familierelationer og følelser. Solveig er åbenlyst uenig, og skåler for det, hun kalder det upolitiske følelsesliv, men den vigtigste måde, hendes uenighed formidles på, er, at hendes opmærksomhed er vendt mod en tilfældig

mand i lokalet, som hun begynder at drømme om. Andetsteds diskuteres succesromanen *Tennessee*. Hvor andre ser den som afdækning af menneskets grundvilkår, et dokument fra de udstødte og magtesløse, en skildring af de mørke sider i menneskesindet, der oplever Solveig dette som ren konvention, kliché, kort sagt uægte.

Et helt kapitel er viet et opgør med Jan. Solveig spørger de studerende om, hvad litteratur er, og forsøger at spore dem ind på de fire punkter, som munder ud i, om det sagte er ægte. Hun føler, at de lukker sig. Findes der belæg for ordet ægte i vor tid, spørger Jan, og beder i stedet om præcise analyse-redskaber, diskuterbare størrelser, og ikke følelsesmæssig synsning, som han kalder det rene pjat. Hun oplever, at hun står med hele sit liv foran dem, og at de bare trækker på skuldrene.

Hvad er så den positive, for ikke at sige utopiske, bestemmelse af litteraturens opgave i *Uke 43*? Den består netop i at overkomme den tomhed, Solveig klager over i sine billeder. Den litterære form skal være en port ind til noget, den skal have noget at sige, holde linjerne åbne. Bogstaverne og ordene skal være en bro til det eneste sted i hende, hun kan snakke fra. Dette sted har med moderen at gøre, og er det, som giver mening til det, hun siger. Mening har med andre ord et helt privat element. I en samtale om dans siger Solveig:

Det er som med sproget, sagde hun. Hvordan akkurat de samme ord kan være fyldte eller tomme, have mening eller ligge uden for sproget, meningen er ikke sprog, men alligevel er det, som om sproget åbner en forbindelse til mening. (204)

Denne mening er et åbent sår, som litteraturen viser frem som levende, virkende, hævder Solveig.

Jeg mener, Ørstaviks implicite påstand i og gennem romanen *Uke 43* er, at med den måde, hvorpå den litterære institution fungerer nu, er den ude af stand til at håndtere dette aspekt af litteraturen. Romanen ender med, at Solveig laver en skandale til et selskab hos Hilde, da hun konfronterer hende med uføreneligheden mellem hendes tidligere fire punkter og det, at hun værdsætter *Tennessee*, og Hilde gan-

ske enkelt konstaterer, at de er uenige, og at livet ikke bare er sort og hvidt. Imidlertid er det netop denne kompromisløshed, det handler om for Solveig. Hun rejser sig, så glassene ramler i gulvet og forlader selskabet og byen. For Solveig ligger der en moralsk forpligtelse over for det sted i hende, som er det eneste, der kan fylde tomme ord med mening. Solveigs ulykke, sådan som Ørstavik fremstiller den, ligger altså i, at den litterære institution, som hun vel at mærke selv er en del af, foretrækker det tomme og falske frem for det fyldte og ægte. Det tomme er knyttet til begrebsmæssig analyse, det ægte til følelser. Således kommer Ørstavik indirekte til at kritisere det akademiske miljø for at hænge fast i dekonstruktionens og (store dele af) poststrukturalismens teoridannelser, som i sin holdning til forholdet tegn/virkelighed på mange måder svarer til og dermed favoriserer højmodernismen. Etik og moral, men også virkelighedsreference, som indbefatter affekter og følelser, havner i parentes, til fordel for en eksklusiv interesse for sproget som sådan.

Solveigs ensomhed og isolation og hendes opbrud på romanens sidste sider kan betragtes som en indrømmelse fra Ørstavik af det solipsistiske ved Solveigs insisteren på, at mening og ægthed befinder sig uden for sproget. Solveigs position må følgelig ikke slås i hartkorn med Ørstaviks egen. For på finurlig vis er *Uke 43* en tekst, der iværksætter Solveigs syn på kunst og litteratur som en bro mellem sproget og mening hinsides sproget. Solveigs bandeord kan nemlig netop betragtes som en affektiv opfyldning af den tomhed og "gennemblæst-hed", sproget bringer til skue, når der er opstået et brud mellem sprog og affekt. Ørstaviks tekst integrerer sådanne affekter og sprog, meningsløshed og mening, og bliver en brobygger, mens Solveig-skikkelsen tværtimod isoleres mere og mere. Ikke desto mindre er vel tilbagemeldingen til det akademiske miljø fra både Ørstavik og Solveig, at affekt er noget, man helst ikke forholder sig til?

På dansk ved Jacob Holm Øe