

Stig Olsen og Claus Elholm Andersen

FORUNDERLIG FORTÆLLER

Fravær og nærvær i Helle Helles *BOB*

”Jeg er blevet mere formelt bevidst”, fortalte Helle Helle i et interview kort efter udgivelsen af romanen *BOB* i 2021.¹ Udtalelsen kommer næppe som den store overraskelse for læsere, som i en længere årrække har fulgt Helles værker. Men at forfatteren attesterer sig selv en øget bevidsthed om formelle aspekter, bør på den anden side ikke bortlede opmærksomheden fra, at Helles romaner længe har vidnet om en bestræbelse på at skubbe til og udfordre fortællemæssige konventioner.

Allerede i *Rødby-Puttgarden* fra 2005 rokkes der ved romanformens konventionelle landskab, blandet andet ved at lade jegfortælleren, Jane, gengive handlingsforløb og bevidsthedstilstande, som hun ikke kan have adgang til.² Mens Helle altid er forblevet tro mod sit persongalleri, hverdagens – og gerne provinsens – stille eksistenser, så har det lige siden i bemærkelsesværdig grad været stadigt nye stilistiske moduleringer, som navnlig er sprunget i øjnene. Koblingen af hverdagsrealisme og betonet eksperimentel form fremstår i dag som forfatterskabets kendemærke. Således – og til trods for at der er tale om en retrospektiv beretning – er romanen *de* fra 2018 skrevet i ”radikal præsens” uden brug af præteritumsformer, formentlig som en afspejling af datterens forsøg på at fastholde sit sidste år med moren i en form for evig samtidighed.³ Herefter fulgte romanen *BOB*, som ligger eksplicit i forlængelse af forgængeren, blandt andet ved at have samme fortæller: ”Hun er hende fra *de*”, som der står i den følgeseddel, Helle Helles forlag sendte ud til anmeldere og kritikere, da romanen udkom,⁴ og også Bob kender vi herfra, idet han flere gange dukker op i fortællingen og mod slutningen er den, der sørger for at fremskaffe det blomkålshoved, fortælleren vil glæde sin syge mor med.⁵

Ud over følgesedlen, hvis korte, prægnante sætninger umiskendeligt

bærer Helle Helles signatur, kan *BOB*'s status som en opfølger eller fortsættelse til *de* ses rent paratekstuel. Begge romaners omslag er designet af Helle Helles mand, Mikkel Carl, og stilles de to romaner side om side komplementerer de ufærdige geometriske striber på ryggen hinanden, ligesom den blå farve og de sølvfarvede bogstaver går igen fra det ene omslag til det andet. Endvidere er der også i *BOB* tale om et formeksperiment, men – kunne man fristes til at sige – med omvendt fortegn, hvilket omslaget også vidner om. Den paratekstuelle grafiske sammenhæng er nemlig ledsaget af en lige så påfaldende typografisk kontrast:

HELLE HELLE

de

BOB

Helle Helle

Mens det minimalistiske *de* knap nok øjnes, som var det i fare for helt at forsvinde medmindre det nænsomt fastholdes, får *BOB* anderledes lov til at brede sig med forfatterdominerende versaler fra omslagets venstre til højre kant. Det sker ikke på en baggrund af røde, hvide og blå mønstre med reference til morens Sans Souci-tørklæde i *de*, men på et blåstribet omslag, altså i den unge mands yndlingsfarve og nok refererende til det ”unikatørklæde”⁶, som Bob i slutningen af romanen køber i en brugskunstforretning.

Alt i alt kan to omslag næppe tydeligere annoncere ligheder og forskelle, nærhed og distance.⁷ Kan *de* læses som et sorgfuldt, næsten desperat forsøg på at konservere mor/datter-forholdet,⁸ fremtræder *BOB* som en egensindig gravskrift over et kærlighedsforholds forlis – ikke som bevarelsen af et ”de”, men med og gennem fokuseringen på forholdets ene part som den successive opløsning af et ”vi”. Og er det navnlig den eksperimentelle brug af præsens, som dominerer det sproglige eksperiment i *de*, er *BOB* præget af fortidstempora koblet til en næsten helt udvisket jegfortæller. Den monstrøse skriftstørrelse, hvormed ”BOB” sølvglimtende strækker sig hen over omslaget, afspejler, at informationsstrømmens brændpunkt – hvad Genette

betegner som fokaliseringen – gennemgående og atypisk er flyttet fra jegfortællerens til Bobs oplevelsesfelt.

Indholdsmæssigt er de to romaner også knyttet sammen. I få, kortfattede flashbacks videreføres historien fra *de* i *BOB*. Bob og jegfortælleren er tilsyneladende blevet kæresten kort efter morens død, og hun er dernæst flyttet ind hos ham og hans forældre på deres gård, mens hun har færdiggjort gymnasiet. Og nu er de to altså flyttet til København, hvor Bob ikke rigtig ved, hvad han vil, mens hun er begyndt at læse dansk eller litteraturvidenskab, ligesom det nu bekræftes, hvad der allerede blev antydnet i *de*: at hun skriver, hvilket i Helles univers formodentlig kan ses som et tegn på, at hun vil være forfatter.

Bob er en typisk Helle-karakter, der glimrer ved at befinde sig i et eksistentielt vadested. I det godt og vel halve år, romanen udspiller sig fra august 1985 til tidligt forår 1986, bevæger han sig rundt på må og få i Vanløse og i det centrale København. Han får nogle vagter på sømandshotellet i Nyhavn, lader sig viljeløst trække rundt på caféer og til fester af veninden Kola, der arbejder i en butik tæt på hotellet, og bruger timer alene hjemme i lejligheden med at gøre rent. Bob er endnu ikke ramt af storby menneskets blaserthed, men opfører sig, som om han stadig befandt sig i den provins, han netop har forladt. Han falder let i snak med fremmede, hilser på buschauffører, småsnakker med den lokale grønthandler og stopper en dagplejemor for at takke hende for det vigtige arbejde, hun udfører.

Tilsyneladende er han også temmelig tiltrækkende. Pigerne flokkes om ham, hvad de i øvrigt altid har gjort. Gennem en række tilbageblik forstår vi også, at han selv altid har haft det med at blive ramt ret alvorligt af amors pil og har tilbragt en hel del af sin ungdom med længerevarende kærestesorger. I København afviser han dog alle tilnærmelser, sikkert fordi han er trofast og kun drømmer om at blive gift og få børn med sin kæreste. Som romanen skrider frem, bliver det imidlertid tydeligt, at den drøm om fremtiden har dårlige udsigter: Kæresten er så godt som aldrig hjemme og hun forsvinder tiltagende ud af hans liv, inden Bob i romanens sidste linje fraflytter den lejlighed, de i første linje flyttede ind i sammen.

Mens Bob er fortællingens centrale karakter, påkalder jegfortælleren

sig opmærksomhed ved sit fravær. Hun giver sig alene til kende som ”jeg” i romanens allerførste linje: ”Flytter Bob og jeg så til Vanløse” (7). Herudover frister hun som fortalt jeg umiddelbart en skyggetilværelse i sin egen fortælling – én enkelt gang dukker possessivpronomenet ”mine” op, men ellers er hun kun sporadisk til stede i teksten i form af flertalspronominer i førsteperson som ”vi” eller ”vores”.

Vi vil i denne artikel undersøge forholdet mellem Bob og jeget med udgangspunkt i det fortællende jeks mærkværdige tilbagetrækning. Gennem en analyse af romanens fortællermæssige karakteristika vil vi vise, hvorledes Helle Helle med *BOB* har skabt en roman, hvor fortælleren trods narrative overskridelser ikke bare lader sig affærdige som upålidelig. I stedet er der tale om en lige så kalkuleret som særegen narration, der konsekvent udfordrer den traditionelle skelnen mellem første- og tredjepersonsfortælling. Vi vil desuden diskutere, om ikke den forunderlige fortællerkonstruktion – når alt kommer til alt – måske handler mere om fortælleren selv end om den person, hvormed alt ellers synes at dreje sig.

Camouflage

Det særlige ved formeksperimentet i *BOB* er, at vi har at gøre med en jegfortæller, der gennemgående opfører sig som en tredjepersonsfortæller. Den manøvre blev noteret af flere anmeldere, da romanen udkom. Nils Gunder Hansen betegnede således fortælleforholdene som en ”ganske forbløffende konstruktion” og hæftede sig ved, hvordan den ”kvindelige fortæller redegør detaljeret for alt det, hun ikke kan vide noget om”.⁹ Også Tue Andersen Nexø undrede sig over, hvordan jegfortælleren kan skrive så ”detaljeret om, hvad Bob gør og laver, mens hun ikke er der, og også bevæge sig ind i hans tankeverden og erindringer”.¹⁰

Anmeldernes forståelige undren afspejler en større debat inden for narratologien om den mimetiske relation mellem fiktion og virkelighed. Godt hjulpet på vej af modernismens og postmodernismens eksperimenterende litteratur har der gennem de seneste årtier været øget fokus på jegfortællingen og i særdeleshed dennes fortællende instans.

Umiddelbart forekommer det indlysende, at der i en jegfortælling også må være et jeg, der fortæller. Denne antagelse implicerer, at genrens reelle forbillede er selvbiografien, der hermed kommer til at fungere som målestok for de forventninger, man kan have til det fortællende jeg – en forventning om, at det narrativt opfører sig, som om det var et virkeligt jeg.

Problemet er, at det (meget ofte) ikke er tilfældet. For det første finder vi i den eksperimenterende litteratur talrige eksempler på, at selvbiografiens naturgivne love overskrides, ikke mindst med hensyn til synsvinklen (og dermed hvilken viden, jegfortælleren råder over), men også fænomener som dækket direkte tale og temporale forhold bryder med de generiske grænser, som konventionen afstikker for jegfortællingen. For det andet adskiller også fiktive selvbiografier af mere mimetisk karakter sig i flere henseender fra virkelighedens, blandt andet ved overordentlig ofte at efterlade læseren i uvidenhed om det fortællende jeg, som vi oftest kun lærer at kende som et fortalt, retrospektivt jeg. Kort sagt: I eksperimenterende litteratur opfører det fortællende jeg sig ikke, som det ”burde”, og i sin mere traditionelle udgave blegner det og forsvinder ofte fuldstændigt bag det jeg, der fortælles om.

På den baggrund har Henrik Skov Nielsen argumenteret for, at den teori om episk fiktion (tredjepersonsfortællingen), som Käte Hamburger præsenterer i sin klassiske studie *Die Logik der Dichtung* fra 1957, i alt væsentligt kan udstrækkes til jegfortællingen.¹¹ Ifølge Skov Nielsen kan jegfortællingen således også abonnere på en fortællefunktion, en ”impersonal stemme”, som han kalder det, der kan sige ”jeg” uden nødvendigvis at *være* dette jeg.¹² Begrebet om en sådan impersonal stemme i jegfortællingen implicerer, at tegnet ”jeg” i litteraturen kan være en rent semiotisk pladsholder for en ikke-antropomorf fortællefunktion, en ekstraprojektetisk stemme uden for det narrative univers, som kan foretage fokaliseringsskift og have adgang til andre bevidstheder på linje med, hvad der gælder for en tredjepersonsfortælling.

En sådan teoridannelse yder et væsentligt bidrag til en naturalisering af jegfortællingen, eftersom feltet af ”upålidelige” eller ”utroværdige” fortællere selvsagt reduceres markant, ligesom såkaldt ”unaturlig nar-

ration” på fiktionens præmisser faktisk ikke *er* unaturlig.¹³ Følgelig er det blevet et mere åbent spørgsmål, om en given jegfortælling byder på narrative overskridelser eller ej. Betragter man den i et konventionelt perspektiv som en (fiktiv) selvbiografi, er det fortællende jeg mere eller mindre pålagt samme begrænsninger som et virkeligt udsigelsessubjekt. Ser man den derimod i lyset af narratologiens landvindinger, er målestokken for overskridelser en helt anden.

Det springende punkt er nu, at dette ikke skal opfattes som en teoriernes nådesløse hanekamp med kun én vinder. Pointen er den langt mere udfordrende, at det i hvert enkelt tilfælde bliver et ofte vanskeligt fortolkningsspørgsmål, hvilket narratologisk perspektiv, der bedst lægges til grund for en given analyse: et mimetisk eller et ikke-mimetisk.

Vender vi atter blikket mod *BOB* forekommer det nærliggende at ophæve fortryllelsen med støtte i den nyere narratologi: når vi undrer os, skyldes det blot, at vi som traditionalister glemmer at tage højde for muligheden af en impersonal stemme, som i *BOB* ganske vist momentvis ytrer sig gennem et ”jeg”, et ”vi” eller et ”mine”, men netop ikke er identisk hermed. Og med jegfortællerens narrative adfærd synes det absolut at være en legitim og plausibel måde at gå til romanen på.

På den anden side kan en sådan narratologisk tilgang her virke kontraintuitiv, da den helt tager brodden af romanens eksperimentelle karakter. *BOB* fremtræder nemlig især som en nyskabende roman ved i udgangspunktet at blive målt med jegfortællingens traditionelle alen, som en selvbiografi, hvor jeget i romanen opfattes som et antropomorft jeg med de vidensbegrænsninger, et sådant må være pålagt. Gør man det, er det kildne spørgsmål til gengæld, om der er noget om snakken, når Tue Andersen Nexø bemærker, at man nok ikke ”skal bore for meget i den sære fortællerkonstruktion. Så ender bogen med at falde fra hinanden”.¹⁴ Andersen Nexø sigter naturligvis til jegfortællerens eksorbitante viden om Bob, og umiddelbart er hans betænkelighed da også forståelig. Hvis man imidlertid gør, hvad Andersen Nexø advarer mod, borer i ”den sære fortællerkonstruktion”, bliver det klart, at jegfortælleren tidligt i sin beretning forsøger at gardere sig mod just sådanne anklager.

Det sker første gang i romanens tredje kapitel, hvor Bobs besøg på arbejdsformidlingen ender med, at han tilbydes et job, da der bliver ringet fra flyvebådene. Den udførlige beretning suppleret af direkte tale ender således:

Rødby Mark tordnede i røret, spyttet sprang:

– Jeg har jeres mand!

Sådan gennemgik Bob det over en kop kaffe på altanen sidst på eftermiddagen (11).

Legitimeringen af, hvor jegfortælleren har sin viden fra – ”Sådan gennemgik Bob det over en kop kaffe...” – får næsten karakter af et alibi i forhold til anklagen om narrativ uvederhæftighed: Dette skal læses som et referat af, hvad Bob har fortalt fortælleren. Hun har pligtskyldigt lyttet til hans historie og muligvis tilsat den en digterisk bearbejdelse. Men sin viden om episoden og hvad der skete på arbejdsformidlingen har hun fra Bob.

Efterfølgende presses enhver dråbe ud af denne legitimering, også selv om den ikke er den eneste af sin slags. I sin anmeldelse af romanen kalder Lilian Munk Rösing indledningsvis fortælleren ”alvidende”, hvilket dog senere nedjusteres til, at hun ”ved alt om, hvordan det er at være Bob”.¹⁵ Selvom fortælleren ved meget om Bob, ved hun dog ikke alt. Derimod er det værd at bide mærke i, at hun aldrig ved *mere* end Bob og at der føres minutiøst regnskab med synsvinklen, som her mod slutningen af romanen:

Røde blokke tårnede sig op omkring ham, pludselig havde han aldrig set noget så ulyksaligt. Himlen grå, og regnen forfrossen. Han tog en Piratos fra posen i lommen, tabte ved samme lejlighed nøglen til kælderrummet. Sådan så han det for sig, da han nogle timer senere berettede om kassen med vasketøj og ville hente den op (136).

Bob har tabt en nøgle, uden at han opdagede det. I det, Genette kalder en nulfokaliseret tredjepersonsfortælling, hvor fortælleren ved mere end karaktererne, ville der i et sådant tilfælde blot være tale om et

episk faktum. Men i en jegfortælling er det anderledes problematisk. For hvis ikke Bob har registreret tabet, hvordan kan fortælleren så vide det? Det kan hun, fordi forestillingen om, hvad der må være sket, øjeblikkeligt markeres som Bobs senere tolkning af situationen. Og samme type markering ses i en scene, hvor Bob er med S-toget og et par piger vinker til ham:

Han vinkede også og kom måske derfor til at stige af, smilede ind til dem ude fra perronen, og smilet blev siddende. Det vidste han, fordi man smilede tilbage til ham oppe på broen (112).

Med skiftet fra ubevidst til bevidst smilen trækkes episoden ind i Bobs oplevelsesfelt. Herved lades dens ubetydelighed med betydning: Dels bidrager den til personkarakteristikken af Bob som en overordentlig grundig kronikør, dels vidner den om hvor uhyre påpasselig jegfortælleren er med ikke at overskride Bobs (og dermed sin egen) mulige viden, men tværtimod gør sig stor umage med at værne om sin troværdighed.

Det narrative greb i *BOB* er derfor *ikke*, at fortælleren ved alt om sin kæreste, men at Bob er – eller kunne være – selve den kilde, hun abonnerer på, når der berettes om noget, hun ikke selv har oplevet. Netop den mulighed leges der ironisk med i romanen på et tidspunkt, hvor Bob er sengeliggende med halsbetændelse:

Og på grund af sygdommen behøvede han ikke at fortælle om sin dag, der var ikke noget at sige. Han havde brygget kaffe og trukket mælkeskind af med en tændstik. Ladet skindet ligge så længe i vindueskarmen, at det tørrede ud. Det var derfor, kaktussen stod lidt anderledes (149).

Har Bob, som det hævdes, ikke fortalt noget, eller er det trods ordlyden alligevel et referat af, hvad han har fortalt? I førstnævnte tilfælde foreligger der en overskridelse af jegets oplevelsesfelt, hvorfor vi enten har at gøre med en uvederhæftig fortæller eller må gribe til en naturaliserende narratologisk teori om fx jegfortællingens impersonale stemme. I det andet tilfælde har Bob, til trods for at der ikke er noget

at sige, alligevel berettet om sine ubetydelige gøremål og iagttagelser vedrørende kaktussens placering.

Læst sådan fremtræder fortællerens viden om Bob – i lighed med S-togsscenen ovenfor – atter som en indirekte, men meget væsentlig personkarakteristik af ham: For Bob synes intet at være for stort eller for småt til at blive fortalt. At dét ikke bare kan levere rigeligt stof til en fortælling, men også tære alvorligt på et forhold, forekommer evident. Vi får aldrig at vide, hvorfor forholdet lider skibbrud, men man kan få den (mis)tanke, at fortællemåden *viser* det og herved rummer sin helt egen logik og indre drivkraft, hvilket vi vender tilbage til nedenfor.

Vi kan således foreløbigt konkludere, at den ”forbløffende konstruktion”, som Gunder Hansen kaldte det, består i, at fortælleren i visse, relativt få situationer fremhæver referatets form med Bob som kilde, men i øvrigt *camouflerer* denne mulighed i en sådan grad, at den over mange og lange stræk fortøner sig, hvilket ikke havde været nødvendigt. Intet havde jo forhindret fortælleinstansen i at tydeliggøre karakteren af det fortalte som et referat. Det er derfor tankevækkende, at det ikke sker, og resultatet er, at fortællingen former sig som et stykke ribbjergsk sæbe mellem hænderne på sin læser: Den er ikke for fastholdere.

Således er den største udfordring i *BOB* ikke, hvor fortælleren har sin viden fra. Udfordringen er, at den måde, der fortælles på, slører, hvilken type fortælling der er tale om: en retrospektiv jegfortælling, der har Bob som hovedperson og hvor præteritumsformerne betegner fortidige hændelser. Eller en indrefokaliseret tredjepersonsfortælling, hvor Bob fremtræder som et fiktivt romansubjekt og præteritumsformerne (herunder dækket direkte tale) i form af det, Käte Hamburger kalder ”episk præteritum”, ikke betegner noget fortidigt, men samtidighed med Bobs oplevelser:

Hans kondisko var i blå ruskind, *der var noget, der var helt rigtigt, og et eller andet, der ikke var* (...). Vi holdt hinanden i hånden på vejen hjem, krydsede bagom over den gule parkeringsplads efter slagteren, *nu vidste han, hvad det var* (12, vor fremh.).

Vi ser her den dækkede direkte tales typiske karakteristika realiseret ved gengivelsen af Bobs tanker i de kursiverede sætninger: Den direkte tales første person og præsens er erstattet med tredje person og præteritum, hvilket afstedkommer et sammenfald mellem fortællerens og Bobs stemmer.¹⁶ Hertil kommer anvendelsen af den absolutte deiktiske tempusangivelse ”nu”, der understreger, at der er tale om Bobs tanker *i dette øjeblik*, idet han må tænke: ”Nu ved jeg, hvad det er”. Vi oplever det, som om narrationen er samtidig med begivenhederne (og ikke retrospektiv), ligesom det bliver uklart, hvis stemme vi lytter til: Er det Bobs eller fortællerens?

I andre (talrige) tilfælde, også hvor der næppe kan siges at være tale om dækning, fremgår anvendelsen af episk præteritum tydeligt i kraft af deiksis:

– Tænk, at vi på et tidspunkt skal giftes og have børn.

Han havde sagt den sætning tidligere, senest *i forrige uge*, og bagefter havde han tænkt: Sådan siger jeg ikke igen før om lang tid. Og *nu* havde han allerede gjort det (33, vor fremh.).

De adverbielle temporalangivelser ”i forrige uge” og ”nu” viser, at hele det temporale system i denne passage har suspenderet retrospektionen og i stedet virker i relation til Bobs her-og-nu. Fortælleren vælger altså at berette, som om hun var *forfatter* og Bob hendes (indrefokaliserede) *romanfigur*. Men da vi stadig har med en jegfortælling at gøre, skaber dét et stærkt indtryk af, at to tidsplaner, et biografisk retrospektivt og et fiktionalt samtidigt, virker ind i hinanden. En aften, hvor det unge par er gået på restaurant, er Bobs tanker dybt optaget af en artikel om Lacans spejlstadiet. Hele episoden er bygget op som et subtilt spil med tid- og fortælleforhold og kræver et længere citat:

Vi snakkede ikke ret meget (...). Han tænkte på at fortælle om en oplevelse, han havde haft. Han havde læst en lang, svær artikel om *spejlstadiet* inde på Sømandshotellet hen over en nattevagt, en lektor fra Jylland havde glemt sit tidsskrift. Men et eller andet holdt ham tilbage.

Vinen var blød og rund, trak et lunt spor efter sig ned gennem spiserøret.
– Tænk, at man bare sådan kan gå ud at spise, sagde han.

Da vi vandrede mætte og fulde hjem via Godthåbsvej, stadig hånd i hånd, blev han ved med at spekulere på, hvorfor han ikke havde fortalt om artiklen. Lektoren havde sendt et brev med en overfrankeret svarkuvert indeni for at få tidsskriftet tilbage. Og fordi Bob undrede sig over, at det flade, hvide hæfte kunne være af så stor betydning, kiggede han i det. Det viste sig, at lektoren var forfatter til en af artiklerne. Bob følte, at det var en slags tegn, og han besluttede at læse den. Det tog hele nattevagten og også busturen hjem, efterfølgende postede han kuverten på Jydeholmen. Men så havde han set, at postkassen ikke blev tømt før dagen efter, og det var allerede nogen tid siden, lektoren havde skrevet. Så da en snip af kuverten tittede frem ved postkassens åbning, forsøgte han at trække den op igen. Imidlertid hørte han en dame sige et højt »fy«, hvorfor han slap den og skyndte sig videre. Først ovre på modsatte fortov bemærkede han hendes to gravhunde. Vi var nu fremme ved viadukten på Grøndals Parkvej, og han trak hånden til sig for at binde sit snøreband. Efterfølgende stak han den i lommen. Men den blev straks taget, det fik ham til at smile. S-toget kom hvinende over os (76f.).

Passagen fremtræder som ét langt spil med spørgsmålet om, hvad Bob siger, tænker, beretter eller ikke beretter – og hvornår. Usikkerheden indfinder sig øjeblikkeligt, idet vi erfarer, hvad Bob tænker på, men åbenbart afstår fra at fortælle, og fordi en opklarende bemærkning om, hvor hun så har sin viden fra, er udeladt. Det *kan* være et senere forfattet referat, men lyder snarere, som om jeget har trukket sig helt ud af fortællingen og opløst sig til en fortællefunktion,¹⁷ hvilket især gælder sætningen: ”Vinen var blød og rund, trak et lunt spor efter sig ned gennem spiserøret”. Dette forekommer unægtelig ikke at være et referat, men mest af alt episk præteritum, som markerer nutid, hvorfor temporaliteten bryder med hele forestillingen om et fortællende jeks retrospektive beretning. Mulighedsbetingelsen herfor er, at Bob er gjort til en tænkende, følede og handlende karakter i fiktionens stående nu, kort sagt til et romansubjekt.

Noget lignende kommer til udtryk i beskrivelsen af turen hjem fra

restauranten. Vi hører, at Bob blev ”ved med at spekulere på”, hvorfor han ikke fortalte om Lacan-artiklen, hvorefter beretningen herom fortsættes og udfoldes. Det efterlader indtrykket af en modsætning mellem, hvad teksten siger og hvad den viser, ikke mindst fordi Bobs spekulationer anvendes til en eksplicit temporal udfyldning af gåturen hjem: ”Vi var nu fremme ved viadukten på Grøndals Parkvej”. Hvis, som det fremhæves, alt dette blot er noget, Bob har tænkt, forekommer det usandsynligt (om end ikke helt umuligt), at fortælleren skulle være vidende om, hvornår hans tanker stoppede med at kredse om begivenheden. Det giver ret beset kun mening, hvis Bob – i modsætning til, hvad der hævdes – faktisk har fortalt om sin oplevelse, mens de gik hjem. Medmindre der er tale om en tredjepersonsfortælling.

Camoufleringen af fortælleforholdene udmønter sig i en sammenvævning af to narrative former: på den ene side en formalt set selvbiografisk beretning, hvis handling er henlagt til fortiden, men fortalt af et næsten usynliggjort jeg og med Bob som dominant objekt; på den anden side en indrefokaliseret tredjepersonsfortælling med Bob i rollen som et fikionaliseret subjekt.

Da Tore Leifer i en samtale med Helle Helle spørger, hvorfra fortælleren i *BOB* ved alt det, hun ved om Bob, lyder svaret kort og godt: ”Fordi hun er fortælleren”. Men knap har hun sagt det, før hun tilføjer: ”Men det kan jo også være, at det er Bob, der har fortalt hende det”.¹⁸ Det første svar begrundes fortællerens viden med, at hun er fortælleren. Det er en tautologi, som kun giver mening for en fortællerinstans, der står uden for dét narrative univers, der berettes om, det vil sige for en heterodiegetisk fortæller. Med den disjunktive tilføjelse påkalder Helle sig derimod en homodiegetisk fortæller, der kan underkastes en ”kildekritisk” undersøgelse. Således svinger Helles egne bemærkninger om romanen mellem to fortælleformer: selvbiografien, hvor jeget (traditionelt) forventes at kunne legitimere sin viden, og tredjepersonsfortællingen, hvor spørgsmålet herom er meningsløst. I *BOB* slynger disse to former sig om hinanden som en slags narrativ DNA-struktur. Det kan også formuleres således: Det virkelig interessante i *BOB* er ikke Bob, men *fortællingen* om Bob – og

dermed fortælleren selv. Mens Bob fremstår som en næsten *for* god, *for* nydelig, *for* pæn og afrettet ung mand, træder hun i karakter med en ganske anden og mere udfordrende karisma.

Fraværets nærvær

Hvad vi indtil nu har betegnet som camouflage og sløringstaktik, der udvisker muligheden for en entydig bestemmelse af fortællingens karakter, skaber en næsten selvforstærkende dialektik: jo mere fortælleren forsøger at træde i baggrunden, jo mere opmærksomhed kommer hun til at tiltrække sig. Dette paradoks gennemsyrrer hele romanen og skyldes, at det ikke er – og aldrig har været – den direkte vej til diskretion og anonymitet at arbejde dekonstruerende med traditionelle former og normer. Det fravær i fortællingen, som hendes tilbagetrækning medfører, afstedkommer et så iøjnefaldende spil med hævdvundne konventioner, at fraværet bliver til et nærvær, der netop sætter hende i fokus som den suveræne dirigent, der formår at orkestrere den sindrige narration.

At fortælleren gør sig usynlig som karakter i romanen, men tydeligt har behov for at markere sin tilstedeværelse som den, der dominerer fortællingen, og dermed beretningen om sit liv med Bob, kommer i særlig grad til udtryk, da Bob første gang ser den unge kvinde, som vi senere hen hører hedder Kola. Kola bliver en vigtig person i Bobs liv og en, som han tilbringer en stor del af sin fritid med, mens kæresten studerer. Hun introduceres i romanen i slutningen af 11. kapitel på følgende måde:

Ovre fra kanalkanten kiggede en yngre kvinde op og direkte ind i hans øjne, hun havde en lille pelskrave på. Hun smilede forsigtigt, drejede så rundt og gik ned mod en af sidegaderne (35).

Passagen vidner tydeligt om fortællerens ambition om at fortælle med fast indrefokalisering gennem Bob, da der her udelades en information, nemlig kvindens navn, som hun på fortælletidspunktet ellers er i besiddelse af. Derfor må vi også vente til kapitel 18, inden vi får at vide, at pelskraven ikke var ”en pelskrave, men et tørklæde af plys”

(57) og til kapitel 19, inden sløret løftes for hendes navn: ”– Jeg hedder Kola. Vi ses. – Cola? sagde han, og hun nikkede” (63).

Tilbageholdelsen af denne viden i kapitel 11 er så meget desto mere interessant, som fortælleren bruger mellemrummet til at bringe sig selv på banen. Det følgende kapitel – kapitel 12 – er nemlig indrammet af, hvad man må formode, er fortællerens og Bobs første personlige møde, begyndende med en diskret annoncering heraf og sluttende med en konkretisering, der kommer til at dirre af spænding og eksplosiv kraft, for så vidt den og hele kapitlet lander stilsikkert på ordet ”mine”; den eneste gang, possessivpronomenet i 1. person singularis anvendes om fortælleren:

Et af de øjeblikke, der stod prentet i ham til måske evig tid, udspillede sig bag Lollands Centret første skoledag i 3. g (36).

Han tænkte: Det var den sommer. Tre dage senere tabte han en knap bag Lollands Centret, den trillede hen i nærheden af et par kinasko, og det var mine (40).

Mens den endnu unavngivne kvinde sendes ud på et sidespor i fortællingen – eller rettere: ned ad ”en af sidegaderne”, som det lyder – brager fortælleren i skikkelse af sit fortalte jeg øjeblikket efter ind på scenen for at berette om Bobs anderledes skelsættende første møde med *hende*.

I lyset af den iscenesættelse er det vanskeligt ikke at se en vis ironi i, at den endnu ukendte kvindes navn dukker op hele seks gange i kapitel 12, hvor der berettes om, hvorledes Bob må dulme sine kvalmende tømmermænd med... cola. Det fremstår, som om ordet kræver sin forskudte plads i fortællingen, foruden at det også alluderer til Kolas senere betydning, som i lighed med den homonyme drik synes bestemt til blot at dulme Bobs virkelige sorger på hjemmefronten. Det hele styres med sikker hånd af en fortæller, hvis fravær er mere tilsyneladende end reelt, fordi hun netop gennem og i kraft af sin tilbagetrukketthed påkalder sig opmærksomhed. For selv om hun med sine uanselige kinasko blot træder metonymisk ind i Bobs liv, udgør den indrammede iscenesættelse, den kompositionelle placering i fortællingen og den

probate landing på ordet ”mine” en række semantiske og stilistiske effektforstærkere, som sikrer hende et emfatisk nærvær i teksten.

Idet fortælleren konstant sætter sig igennem som fortæller, og ikke som karakter i romanen, forskyder hun tekstens fokus fra historien til måden, den fortælles på – dvs. til narrationen. Således bliver *BOB*, som så mange af Helles andre romaner, en metatekstuel roman om romanskrivning. Men i modsætning til tidligere romaner handler det her ikke om en ung forfatters vej til skriften. Den historie – af og om romanens navnløse fortæller – er fortalt, nemlig i *de*. I stedet er det en fortæller, der her nærmest triumferende viser sin kunnen frem: Historien er måske Bobs, men hun formår at placere sig selv som fortællingens centrale skikkelse, der bogstaveligt talt glimrer ved sit fravær.

I den sammenhæng er det værd at bide mærke i, at Bob gennem hele romanen har en særlig interesse for ord. Han leger med ord, vender og drejer dem:

Bob kunne ikke lade være med at tænke på vejnavne. Langdraget, Arnestedet. Han måtte sige dem højt for sig selv i flere udgaver, fik en flue i munden på Apollovej. Det var en vane opstået ved morgenbordet derhjemme, bøjet over havregrynene, OTA, O TA TA, og senere Kellogg’s, Neeesquik (15).

I den henseende minder han om indtil flere Helle-fortællere med deres hang til at lade sig opsluge af ord, deres betydning og klang, ligesom han åbenbart også har en snert af deres idiosynkratiske lydhørhed over for andres sprog og sprogfejl.¹⁹

Da han havde stillet flasken fra sig, vendte Anette sig mod ham.

– Du går i Maribo? sagde hun.

– Jo. Altså på (39).

Eller over for Kola:

– Her er stille. Og jeg har nærmest ingen vagter, sagde han.

Hun nikkede:

- Det er frustrerende.
- Fru, sagde Bob (103f.).

At dette træk tilskrives en anden karakter end fortælleren, er et novum i forfatterskabet. Selv om Bob to gange i romanen griber pen og papir, sker det uden den åbenbaring, som ellers får flere af karaktererne i Helles øvrige romaner til at skrive.²⁰

Imidlertid bliver det hurtigt klart, at Bobs sproglige sensibilitet er af en egen slags. Det er en mani, som bestemt ikke huer fortælleren, hvilket gælder for hans sprogbrug i det hele taget. Godt inde i romanen aftaler de ”ikke at nævne praktiske gøremål” i deres samtaler: ”Gentagelser skulle undgås, tom begejstring. Scheisse og smadder” (99). Aftalen indgås, måske ikke udelukkende, men dog primært på fortællerens præmisser og er møntet på Bob, der gentager ord, begejstret taler om vejnavne og bruger ordet ”Scheisse”, for eksempel i en samtale med kollegaen Rudi (59).

Når vi således i romanen støder på en række sære ord og udtryk, kunne det være nærliggende at tillægge dem Bob, det være sig, når en aftale mellem det unge par bliver til ”efter fælles overenskomst” (13) eller et skænderi i et af romanens første kapitler betegnes som ”en stridighed om skyllemiddel” (17). Men selv om begge formuleringer kunne være Bobs, behøver de ikke være det. For ligesom romanen narrativt betragtet er spændt ud mellem autobiografien og tredjepersonsfortællingen, således hersker der generel usikkerhed om, hvis sprog der tales, og om sætningerne kan og skal henføres til hende (fortælleren), Bob eller dem begge. Denne usikkerhed bliver til tider også en diskret distancemarkør, hvormed fortælleren antyder, at hun og Bob ikke altid er på bølgelængde, som da vi hører, at de får telefon i deres lejlighed:

Endelig fik vi telefon. Den hang på væggen over sengen, for at man kunne ligge ned og tale (108).

Spørgsmålet er, om det virkelig er deres fælles længsel, som udtrykkes med dette ”endelig” og det kollektive ”vi”? Og er det indefinitte pro-

nomen ”man” virkelig indefinit, eller er det ikke snarere en gengivelse af Bobs præferencer, som hun ikke deler og måske endda lægger en vis spydig distance til? At hun kun sjældent er hjemme, mens Bob tilbringer en stor del af tiden alene i lejligheden, synes at pege i den retning.²¹

I andre sammenhænge vrides normalsprogets syntaks i en sådan grad, at fortællerens egen stemme synes at trænge sig på, som det fx kommer til udtryk i begyndelsen af romanen:

Inventaret var klapbord med stole, halvandenmandsseng. Kommode og standerlampe med mere. Ingenting til væggene, Bob ville hænge et håndklæde op, et særligt lilla et med snoner af gobelinkarakter. Skrue ben på bord og meder på seng (7).

Opremsningen af, hvad de har af normalt inventar til deres nye lejlighed drænes stilistisk for normalitet i kraft af det elliptiske sprog med dets mangel på artikler, adjektiver og til dels subjekter samt den påfaldende brug af infinitiver og sætningsfragmenter.

Mens det fortalte jeg gøres fraværende i beretningen, sikrer den sproglige form til gengæld det fortællende jeg et stadigt nærvær og udpeger samtidig et andet ståsted end den normalitet, som parforholdet i begyndelsen og Bob gennemgående repræsenterer. Hans provinsielle god- og almindelighed harmonerer dårligt med fortællingens formalt set normbrydende karakter. Heri kan man ikke bare se en vis distancering til Bob, men også et varsel om det brud, der afslutter romanen og som på finurlig vis manifesterer sig i teksten, inden fortællingen overhovedet tager sin begyndelse: i form af den tomme, underligt udfyldte plads, der på én gang går forud for og indleder fortællingen.

Narrationens performativitet

Den eneste gang, fortælleren refererer til sig selv som ”jeg”, er i romanens allerførste sætning: ”Flytter Bob og jeg så til Vanløse, vores hjem var der oven på tanken, og vi fik stavparket” (7). Den aparte tomme plads i sætningens forfelt skaber et noget gådefuldt sætningsfragment.

Dog afslører adverbiet ”så”, at sætningen nok skal forstås temporalt som et udtryk for, at noget er gået forud for og/eller har betinget indflytningen.²² Med romanens paratekstuelle affinitet til *de* – både via omslaget samt titel- og forfatterangivelse – ligger tanken derfor nær, at det er den forrige roman *de*, der så at sige udfylder sætningens tomme plads, dvs. den fortid og forhistorie, som her blev fortalt.

Da det unge par flytter ind på adressen Linde Allé 11 i Vanløse, søndag den 18. august 1985,²³ flytter de også ind i romanens univers, hvor fortælleren ved at prioritere fortællingen om Bobs liv, træder frem som fortæller, men samtidigt mere og mere ud af deres liv sammen.

I romanens sidste sætning skrives Bob da også endeligt ud af fortællerens liv, for så vidt det ”jeg”, som i begyndelsen indgår i paratagmet (*”Flytter Bob og jeg”*) ikke optræder længere: ”Og. Og. Og Bob flytter” (158) slutter romanen. De to første *og*’er udgør selvstændige sætningsfragmenter og markerer på fortællingens handlingsplan, at ordet i forhold til Bob og fortælleren har mistet sin semantiske kraft, idet det ikke mere henviser til en samhörighed. Det understreges ydermere af, at Bob videregiver det ”kroophold for to”, som han har vundet, ved at komme lodsedlen i en kuvert, hvorpå han skriver: *”Til Vålse og Lisa”* (158, original kursiv) – og således finder en meningsfyldt brug af tegnet *’og’*. Bobs skriftlighed er knyttet til en referentiel brug af ordene.

Heroverfor står fortællerens æstetisk-eksperimenterende sprog. Den sidste sætning ”Og Bob flytter” leder – også med sit manglende punktum – direkte hen til fortællingens første, som den er kiastisk forbundet med: *”Flytter Bob og (jeg så til Vanløse)”* (7). På den måde flettes begyndelse og slutning sammen i en flertydig og kompleks struktur skabt af en modsætning mellem form og indhold. I fortællingens første sætning beskrives et harmonisk parforhold ved hjælp af en disharmonisk syntaks, mens det i sidste sætning er lige omvendt: Her er der tale om et disharmonisk forhold, men en sprogligt set harmonisk syntaks (en normal sætning).

Således indledes og afsluttes fortællingen med en omvendt dobbelt-hed af harmoni og disharmoni mellem form og indhold. Denne mærkværdige konstruktion, som delvis beror på en normbrydende syntaks,

står i skarp kontrast til den hovedkarakter, fortællingen handler om. Da Bob flytter ud af lejligheden, flytter ikke blot et uden tvivl elskeligt menneske ud, men navnlig også al den dagligdags akribi, korrekthed og harmonisøgende normalitet, han gennem hele fortællingen inkarnerer. Afslutningen på forholdet bliver dermed – ikke mindst for fortælleren – også tærsklen til noget nyt og andet. Dette nye og andet er ikke fortællingens genstand, men det manifesterer sig i de formmæssige og sproglige eksperimenter som en æstetisk distance til det fortalte – en distance, der løber som en rød tråd gennem hele fortællingen og i kraft af førstesætningens tomme forfelt påberåber sig opmærksomhed, inden fortællingen overhovedet er begyndt: Formens disharmoni står på fortællingens førsteplads og i modsætning til forholdets (daværende) harmoni.

Første sætning rummer herved både begyndelsen (det unge par, der flytter ind i lejligheden i Vanløse) og slutningen på historien, idet den syntaktiske unormalitet temporalt er knyttet til narrationens nu og dermed til tiden efter Bob. Tilsvarende udgør sidste sætning ikke bare en afslutning (forholdets ophør), men samtidig en begyndelse, hvor fortælleren står over for at kunne træde i karakter som en ”*formelt bevidst*” fortæller, sindrigt antydnet af det manglende punktum... Slutningen er derfor indskrevet i begyndelsen – og begyndelsen i slutningen som dens fortsættelse.

Fortællingens tomme førsteplads er altså ikke alene pladsholder for det unge pars fortid, men bliver via sin tomhed til et formtræk, der udpeger et andet ståsted end det, der berettes om, dvs. tiden efter Bob eller helt præcist det nu, der fortælles fra. Det kan også udtrykkes således, at fortællerens fortællen – narrationen – fremtræder som en performativ akt: Hun beretter ikke om sin distance til Bob, men lader den komme til syne gennem formen.

Det er ikke første gang, at denne slags raffinementer undslipper Helles pen. Det forekommer at være et generelt og karakteristisk træk ved forfatterskabet, at selve narrationen – den handling, det er at fortælle – får sin egen historie ved siden af og i kraft af de begivenheder, der fortælles om. Betragter man tidligere romaner som *Rødby-Puttgarden* (2005), *Dette burde skrives i nutid* (2011), *Hvis det er* (2014) eller *de*

(2018), bliver det tydeligt, at narrationens performativitet længe har været et væsentligt stiltræk ved siden af andre formelle aspekter, herunder også det ofte minutiøst udarbejdede forhold mellem fortællingens begyndelse og slutning. I romanen *de* skabes en cyklisk struktur, hvor førstesætningen først får mening retrospektivt gennem slutningen, og hvor fortælleren via det cykliske (og en stærkt fremmedgørende brug af tempusformen præsens) forsøger at fastholde den terminalt syge mor i live. *BOB* bevæger sig i en anden retning, idet det formmæssige her ikke bruges til at fastholde forholdet, men snarere til at holde det på afstand.

Litteratur

- Alber, Jan et al.: "Unaturlige fortællinger, unaturlig narratologi: Hinsides mimetiske modeller", *Kultur & Klasse* 112, Vol. 11, Århus: 7-32.
- Alber, Jan: "Unnatural Narratives", *The Living Handbook of Narratology*, online, <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/104.html>
- Andersen, Claus Elholm: "'Alle veje fører til veje.' Om sorg og skrift i Helle Helles *de*", *Edda*, 4, 2019.
- Andersen Nexø, Tue: "Helle Helles nye roman 'Bob' fortsætter og fornyer alt det, forfatteren er så god til", *Information*, d. 6. januar 2021.
- Barthes, Roland: *Forfatterens død og andre essays*, København 2004.
- Cohn, Dorrit: *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, NJ, 1977.
- Hamburger, Käte: *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1957.
- Hansen, Nils Gunder: "Kæresten, der kappede båndene og blev usynlig", *Kristeligt Dagblad*, d. 7. januar 2021.
- Helle, Helle: *BOB*, København 2021.
- Helle, Helle: *de*, København 2018.
- Helle, Helle: *Ned til hundene*, København 2008.
- Helle, Helle: *Rødby-Puttgarden*, København 2005.
- Leifer, Tore: "Bob kommer til hovedstaden – samtale med Helle Helle," 6. april 2021, <https://maanedensforfatter.podbean.com/e/bob-kommer-til-hovedstaden-samtale-med-helle-helle/>
- Nielsen, Henrik Skov: "The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction", *Narrative*, Vol 2, No. 2, May 2004.
- Olsen, Stig: "Kan du se englene. Imitation, identitet og narration i Helle Helles *Rødby-Puttgarden*, *Spring*, nr. 43, 2018.

Pascal, Roy: *The Dual Voice: Free Indirect Speech and Its Functioning in the Nineteenth-century European Novel*, Manchester 1977.

Rösings, Lilian Munk: "De bryder sig ikke om krokus", *Spring*, nr. 43, 2018.

Rösing, Lilian Munk: "Det skal læses – det er fandme sjovt. Helle Helle leger med ordene i ny roman", *Politiken*, d. 9. januar 2021.

Noter

- 1 Tore Leifer: "Bob kommer til hovedstaden – samtale med Helle Helle," 6. april 2021, <https://maanedensforfatter.podbean.com/e/bob-kommer-til-hovedstaden-samtale-med-helle-helle/>
- 2 Stig Olsen, "Kan du se englene. Imitation, identitet og narration i Helle Helles *Rødby Puttgarden*", *Spring*, nr. 43, 2018.
- 3 Se bl.a. Lilian Munk Rösings essay "De bryder sig ikke om krokus", hvor begrebet "radikal præsens" anvendes til at beskrive romanens konsekvente brug af nutidsformen. "De bryder sig ikke om krokus. Et essay om pronomier, præsens og passiv i *de*", *Spring*, nr. 43, 2018.
- 4 Samme tekst findes på forlaget Gutkinds hjemmeside i omtalen af *BOB*, <https://gutkind.dk/bog/bob/>
- 5 En episode, der i øvrigt alluderes til i *BOB*: "For han havde hentet blomkål", som det på et tidspunkt lyder (137). Blomkålshovedet går igen i Helles forfatterskab, helt tilbage til *Rødby-Puttgarden*: "Vores mor gik over markerne med et blomkålshoved i hånden" (kap. 23). Og i *de* indgår blomkålshovedet ligfrem i romanens førstesætning: "Senere går hun over markerne med et blomkålshoved".
- 6 Helle Helle, *BOB*, København 2021, 151. Øvrige citater herfra angives med sidetal i parentes.
- 7 Romanen *Hafni fortæller* (2023), *de* og *BOB* udgør i kraft af omslag, titel og indhold ret beset en trilogi.
- 8 Claus Elholm Andersen: "'Alle veje fører til veje.' Om sorg og skrift i Helle Helles *de*", *Edda*, 4, 2019.
- 9 Nils Gunder Hansen: "Kæresten, der kappede båndene og blev usynlig", *Kristeligt Dagblad*, d. 7. januar 2021.
- 10 Tue Andersen Nexø: "Helle Helles nye roman 'Bob' fortsætter og fornyer alt det, forfatteren er så god til", *Information*, 6. januar 2021.
- 11 Her tænkes der først og fremmest på Hamburgers argumentation for, at tredje-personfortællinger ikke har en fortæller, men derimod en fortællefunktion. Sml. Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1957, 72ff.
- 12 Sml. Henrik Skov Nielsen: "The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction", *Narrative*, Vol 2, No. 2, May 2004.
- 13 Alber et al.: "Unaturlige fortællinger, unaturlig narratologi: Hinsides mimetiske

- modeller”, *Kultur & Klasse* 112, Vol. 11, Århus: 7-32. Jan Alber, som står bag begrebet om unaturlige narrativer, skriver at “unnatural narratives violate physical laws, logical principles, or standard anthropomorphic limitations of knowledge by representing storytelling scenarios, narrators, characters, temporalities, or space that could not exist in the actual world”. Jan Alber: “Unnatural Narratives”, *The Living Handbook of Narratology*, online, <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/104.html>
- 14 Tue Andersen Nexø: ”Helle Helles nye roman ’Bob’ [sic!] fortsætter og fornyer alt det, forfatteren er så god til”, *Information*, d. 6. januar 2021.
 - 15 Lilian Munk Rösing, ”Det skal læses – det er fandme sjovt. Helle Helle leger med ordene i ny roman,” *Politiken*, 9. januar 2021.
 - 16 Det er bl.a. derfor, at Dorrit Cohn (som i øvrigt her følger Roy Pascal i bogen *The Dual Voice: Free Indirect Speech and Its Functioning in the Nineteenth-century European Novel* fra 1977), taler om dækket direkte tale som “dual voice”. Dorrit Cohn: *Transparent Minds*, 166.
 - 17 Jf. note 11 ovenfor.
 - 18 Tore Leifer: “Bob kommer til hovedstaden – samtale med Helle Helle,” 6. april 2021, <https://maanedensforfatter.podbean.com/e/bob-kommer-til-hovedstaden-samtale-med-helle-helle/>
 - 19 I *Rødby-Puttgarden* går det ud over både Tim (60) og Lauge (85), i *Ned til hundene* rammer det Bibber (122). Se Helle Helle *Rødby-Puttgarden*, København 1985 og Helle Helle, *Ned til hundene*, København 2008.
 - 20 Første gang er hjemme i lejligheden: ”Han tog et stykke papir og en blyant, tegnede to kolonner. Over den første skrev han *hvad*. Over den næste ville han skrive *hvordan*, men da han havde skrevet *hvor*, begyndte han at græde” (76). Anden gang sidder han på Café Klaptræet på Kultorvet, efter at han – helt i stil med flere af hovedpersonerne i Helles romaner – “satte sig på et trappetrin.” På caféen finder han “en kuglepen og en gammel bon” og begynder “at grifle noget ned med miniaturskrift” (81).
 - 21 Det understreges af, at vi alene hører om, at det er Bob, der taler i telefon; først med sin mor og politiet (108), så med lillebroren (114) og siden med Kola (128).
 - 22 Det indtryk forstærkes af Helle Helles egen oplæsning af romanen som lydbog, hvor skellet mellem den første sætning (“Flytter Bob og jeg så til Vanløse”) og den næste (“vores hjem var der oven på tanken”) markeres med et skift i rytme og tonalitet.
 - 23 Adressen og tidspunktet for indflytningen fremgår ikke af romanen, men lader sig let rekonstruere. Denne form for realisme dukker gentagende gange op i Helles forfatterskab og kan betragtes som en særlig variant af det, Roland Barthes i et essay fra 1968 omtalte som ”virkelighedseffekter”. Se Roland Barthes, *Forfatterens død og andre essays*, København 2004.