

Sandheden er ikke hele sandheden

Om Kirsten Thorups *Bonsai*

Da Kirsten Thorups *Bonsai* udkom i oktober 2000 blev den oversvømmet med begejstring. Marie Tetzlaff talte i *Politiken* under overskriften “Stor kunst” om “denne frygtløse roman”, og om, at Kirsten Thorup “i sit forfatterskabs specielle spændingsfelt mellem poesi og pløjemark, boheme og bonderøv [næppe kunne] nå højere” (25.10.2000). Og Elisabeth Møller Jensen bekendte på Kvinfos net-site “Kulturzonen”, at bogen for hende ville blive “stående som et litterært højdepunkt i livet, et voldsomt rått og smerteligt kulturchok” (www.forum.kvinfo.dk). Andre var måske lidt mere reserverede, men midt i forbeholdene alligevel begejstrede; således skrev Lars Handesten i *Berlingske Tidende*: “Det er denne suveræne omgang med synsvinklerne og følgende nuancerede beskrivelse af personerne og fortolkning af forholdet, der hæver romanen over det, der kunne blive til en plat bekendelses- og nøgleroman. Det er sjældent i ny dansk romankunst at se en digter beherske sprog og stil så facetteret som Kirsten Thorup” (26.10.2000). Mens Erik Svendsen i *Jyllands-Posten* forudså det postyr omkring det biografiske, bogen ville udløse, men insisterede på, at det fortjente den ikke: “Det ville være synd og skam, hvis “Bonsai” bliver lanceret som beretningen om forfatterens virkelige liv med hendes afdøde ægtemand”, for “bogen er på en gang glasklar, analytisk afklaret, skrevet med flammeskrift og raffineret, fordækt. Den har dokumentarismens drag, og dog er den rendyrket fortælling med alt, hvad dertil hører af arrangementer” (26.10.2000). Når han derefter konkluderede, at han ikke mindedes at have læst en roman, der i den grad åbenbarede en splittelse mellem følelse og intellekt – så var det positivt ment.

Kun én kritiker skilte sig markant ud fra koret: Erik Skyum-Nielsen. I sin anmeldelse i *Information* 26.10.2000 anklagede han Kirsten Thorup for at være “hæmningsløst selvbiografisk” og for at være ude i et ærinde, der havde nogle moralsk-juridiske undertoner: “a) en kras kritik af den, der smittede Ib Thorup, undskyld: Stefan, med aids; b) et forsinket udfald mod den eller de læger, der blev skyld i, at en teaterchef døde uden sine nærmeste omkring sig; samt måske c) et memento til

et sundhedssystem, der som Nina siger et sted, har gjort bøsser til “hellige køer” ved ikke at bekæmpe aids som dén fælles trussel, en seksuelt overført dødelig sygdom er, uanset fordømmes stempel og minoritetsundertrykkelsens pres”. Derefter analyserer Skyum-Nielsen romanen på mere traditionel vis og anklager den for at have visse inkonsistente og rodede træk. Hans konklusion er, at den formodentlig har været nødvendig for Kirsten Thorup at skrive, men at banen nu er åbnet for noget bedre.

Skyum-Nielsen kaldte i sin anmeldelse Thorups teknik for en dobbeltkontrakt: stoffet fremlægges så realistisk og autentisk som muligt, samtidigt med at det “behørigt fiktiviseres”. Det er mod den tiltagende mængde af privat stof i moderne fiktion, Skyum-Nielsen reagerer i tilfældet *Bonsai* – sådan som han nogle år tidligere havde reageret mod Peter Høegs roman *De måske egnede*. “Hvad mon det næste bliver”, spørger han retorisk, “at litteraturen skam gerne må gå hen og blive intim, så længe den ikke bliver direkte sjofel? Og at den godt må blive sjofel, når bare den ikke bliver direkte uappetitlig?”. Etc. Det var mod denne glidebane, Skyum-Nielsen reagerede i sin anmeldelse af *Bonsai*.

Han nævnte ikke, at begrebet “dobbeltkontrakt” var blevet brugt af Poul Behrendt i en artikel i *Weekendavisen* 1997, men det var Behrendts konkrete eksempler (Jan Stage, Suzanne Brøgger), Skyum-Nielsen henviste til. Han (og vi andre) blev imidlertid behørigt mindet om det, da Poul Behrendts bog *Dobbeltkontrakten* udkom i foråret 2006. Her blev Skyum-Nielsens Høeg-anmeldelse fra januar 1994 udsat for, hvad man godt kan kalde en hæmningsløs biografisk læsning, idet Behrendt hævder, at Skyum-Nielsen, mens han skrev denne tekst, sad inde med en viden, han foreholdt sine læsere i noget, og foretog Behrendt tolker som et privat korstog mod Peter Høeg.¹ Angrebet vakte forventeligt en del postyr på de danske avisers kultursider i de måneder og flyttede ærgerligt nok fokus fra det, der både var Behrendts og Skyums egentlige ærinde: en seriøs diskussion af kvaliteten i Peter Høegs forfatterskab.

Sådan som det jo går, når det hæmningsløst private invaderer diskurser, hvis egentlige fokus ligger et andet sted. Det gælder for en roman som for en litteraturkritisk tekst. Skyum-Nielsen forsvarede sig i øvrigt bravt mod Behrendts og andres angreb og ved en sådan lejlighed nævnte han en passant, at han i bagklogskabens lys havde fortrudt sin anmeldelse af *Bonsai* – den var “mangelfuld og uigennemtænkt” og han ville “i hvert fald gerne have gennemført [den] bedre.”² Der er intet der tyder på, at hans fortrydelse af *Bonsai*-anmeldelsen havde noget at gøre med angrebet fra Behrendt, men det var et godt tidspunkt at trække den tilbage.

Anvendelsen af “dobbeltkontrakt”-begrebet på *Bonsai* er imidlertid både kontroversielt og relevant og gør i virkeligheden Skyum-Nielsens anmeldelse – dens indrømmede mangler til trods – til den mest spændende af alle. Først og fremmest springer det i øjnene, at Skyum-Nielsen slet ikke begrunder, at *Bonsai* er “hæmningsløst selvbiografisk”. Det går han bare ud fra, at alle ved, hvorefter han angriber selve genren og princippet. Det er som om, han ligger inde med en viden, som han foreholder os andre. Men sagen var, at han kunne tillade sig at gå ud fra det, for alle læste den på den måde. *Bonsai* kom – med eller mod Kirsten Thorups vilje, men givetvis med hendes viden – til at indgå i et mediespil, som på mange måder lignede det, Peter Høegs *De måske egnede* og Suzanne Brøggers *Jadekatten* indgik i. I alle

interviews med Kirsten Thorup omkring udgivelsen af *Bonsai* kredser spørgsmålene om hendes ægteskab med teaterinstruktøren Ib Thorup og hans død af aids i september 1990, og alle interviewerne spørger om, *hvor tæt på Bonsais* skildring er. I interview efter interview glider Thorup af på spørgsmålene, forholder sig til det almene i, at en forfatter altid bruger det private stof, eller lander på formuleringer som “det gør ikke spor, at folk læser romanen sådan [selvbiografisk], når bare jeg kan stå inde for den kunstneriske side af sagen.”³ Klogt nok, men det løser jo ikke det problem, Skyum-Nielsen slog ned på: bør intimiteten have en grænse?

Der kan ikke være tvivl om, at det medierum, som en roman som *Bonsai* med eller mod sin forfatters intention agerer i, er skabt af fjernsynet. Anne Jerslev skriver om de forskellige moderne genrer, der dyrker mediemæssig intimitet: “de er eksempler på et udbredt fænomen, nemlig at det intime og private er trukket i forgrunden i nutidens medielandskab. Videodagbøger, personlige dokumentarfilm, modefotografier, hvor fotografens venner og bekendte optræder som modeller, fotografer, der udgiver bøger om sig selv og deres familier eller udstiller billeder af deres familie inden for kunstinstitutionens rammer, almindelige menneskers private omgivelser og intime liv lagt ud til offentlig beskuelse på Internettet, reality-tv’s forskellige formater, der overskrider tidligere mere eller mindre uudsagte grænser for, hvad det offentlige skal beskæftige sig med, talkshows, hvor samtalens emne er det inderste inde, og hvor showets form og hele studiesettingen formidler en stemning af intimitet og fortrolig samtale, nyhedsudsendelser, hvor folkets stemme – ofte i form af følelseladede øjenvidneberetninger – får større og større vægt som bærende del af indslaget.”⁴ I sin videre gennemgang af fjernsynets forskellige intimitetsgenrer understreger Anne Jerslev bl.a. fokuseringen på chok- og angstaspektet i disse programformer og på den, som hun skriver, “følelsepagt”, som de etablerer mellem seer, producent og optrædende. “Fjernsynet er i dag fyldt af subjektivitetens krop og tale” og “det er ikke den offentlige, rationelle diskurs, der er fremtrædende, men den bekendende.”⁵

Men at en roman som *Bonsai* spiller med i dette intimitetens medietheater er ikke det samme, som at den ikke er afgørende anderledes end de genrer, Anne Jerslev beskæftiger sig med. Det er jo netop det centrale i Poul Behrendts bestemmelse af dobbeltkontrakten, at forfatteren på den ene side etablerer en – med Philippe Lejeunes begreb – “autobiografisk kontrakt” med læseren om, at dette er den rene skære sandhed; og så bryder den ved at insistere på, at alt er løgn og fiktion. På den ene side suger værket læserens nyfignhed til sig, på den anden støder det læseren fra sig igen med den æstetiske forms distanceskaben. Læseren reagerer som Pavlovs hunde.

Dertil kommer, at *Bonsai* strengt taget ikke i behrendtsk forstand er en dobbeltkontrakt, selv om Skyum-Nielsen bruger ordet. Den mangler f.eks. den vigtigste forudsætning for den autobiografiske del: navnet. Den kvindelige hovedperson hedder Nina og ikke Kirsten, den mandlige Stefan og ikke Ib. Og selv om man via de kilder, som også Behrendt benytter sig af i sin detektiviske opsporing af omstændighederne omkring Peter Høegs *De måske egnede* – Kraks Blå bog, InfoMedia, Gads *Danske digtere i det 20. århundrede*, etc. – kan forsikre sig om, at en mængde detaljer i Nina og Stefans forhold svarer til Kirsten og Ibs, konstaterer man også, at der er visse for-

skydninger og ændringer. Det er således ‘rigtigt’, at der i sommeren 1990 gik rygter om, at den daværende skuespilchef på Det kgl. teater, Ib Thorup var syg af aids, og at han d. 30. august i et interview med Ekstra Bladet benægtede, at det var tilfældet. Uddrag af interviewet figurerer redigeret, men ordret i *Bonsai*. Det er også rigtigt, at Gustav Wiedes *Skærmydsler* blev Ib Thorups sidste iscenesættelse og havde premiere få dage før han døde. Af anmeldelserne kan man se, at iscenesættelsen nogenlunde havde den karakter, som fremgår af diskussionerne om den i *Bonsai*. På den anden side er Stefans selvmord flyttet ca. to uger i forhold til tidspunktet for Ib Thorups død, ligesom man af de biografiske kilder kan se, at datoer for fødselsdage, bryllupsdage o.l. også er forandrede. Men vigtigst i denne forbindelse er selvfølgelig, at Kirsten Thorup i interviews omkring udgivelsen af *Bonsai* konsekvent nægtede at kommentere de selvbiografiske detaljer. Hun ville ikke have etableret en dobbeltkontrakt, men holdt fast ved sit projekts kunstneriske autonomi. Hvilket altså ikke forhindrede pressen i at kredse om det personlige i bogen; netop fordi noget er ‘rigtigt’, ønsker man at vide, om ikke alt er det.

Søger man rundt i materialet omkring Ib Thorups død i september 1990, støder man imidlertid på et dokument, der på en mærkelig måde knytter det kunstneriske og det private sammen på en anden måde end den ovenfor behandlede. I sine mindeord over sin skuespilchef sagde den øverste chef for teateret, Boel Jørgensen: “Ib Thorup holdt meget af ordet metamorfose og brugte det til at karakterisere sit eget liv. Et liv, som han beskrev som et rigt liv, der i sig indeholdt mange forskellige liv. Liv på kunstakademiet, liv på filmskolen, liv på teaterskolen.”⁶ Det er let til denne ikke særligt forskelligartede forvandlingsliste at tilføje en mere radikal: skift i seksuel orientering.

Man skal ikke have læst sig mange sider ind i *Bonsai* for at opdage, at metamorfose er dens grundbegreb og dens grundlæggende princip. Hvis Stefan er Ib og i sin store enetale til sin datter og tidligere kone opfordrer sidstnævnte til at skrive en bog om dem (108), kan man sige, at han efter døden fik, hvad han bestilte. Hele vejen fastholder Stefan også, at det er ham, der har gjort Nina til forfatter, og at han “ikke alene taler som en bog, [men] er en bog”.⁷ Stefan/Ib er denne bogs indhold, men via Boel Jørgensens mindeord kan vi forstå, at han også er dens form. Sådan som Ib Thorup fortalte sit liv, fortæller Kirsten Thorup Stefans.

Stefan fastholder imidlertid, at han er en mytomanisk løgner og kaster sig i den enetale, der udgør romanens kapitel 4, og hvorfra jeg citerede ovenfor, ud i et forsvar for løgnen, der egentlig ikke behøver det: “Løgnen klarer sig. Behøver intet forsvar. Den har metamorfosens dybder og tangokuglens overflade. Hele tiden i bevægelse. Hele tiden under forvandling” (111). Heroverfor stiller han Nina, hvis medium er sandheden: “Jeg respekterer dig og beundrer dig som den sandheds-søgende hund du er” (112). Sammen er de det ideelle par, som de gentagne gange forsikrer hinanden. De er dobbeltkontrakten: løgn og sandhed i ubrydelig énhed.

Men altså med metamorfosen som løgnens princip. Eller som Stefan siger i forlængelse af ovenstående: “Sandheden er bare ikke hele sandheden” (112). Nina er da heller ikke altid så sandhedskærlig, som Stefan gerne vil gøre hende; således er det karakteristisk, at Nina i den store samtale med lægen efter Stefans død hele tiden glider af på dennes forsøg på at få ‘hele’ sandheden frem. Bl.a. om hvem det

var, der smittede Stefan. Det forbliver også uklart, hvor meget Stefans bror Theis vidste, og hvilken rolle han spillede i Stefans selvscenesættelse af sin død. Jo tættere man går på de enkelte personers motiver i dette drama, jo vanskeligere får man ved at finde en entydig forklaring. Det er helt konsekvent, at Nina beslutter at sende Dostojevskis *Idioten* til lægen, en roman hvor det i høj grad er svært at finde ud af, hvad der er hvad.

Sandheden om Stefan og Nina er derfor nok, at de begge har del i metamorfosens princip, at begge er underkastet forvandlingens lov. Psykologisk undergår de da også begge en grundlæggende forvandling, Nina fra sky provinspige til frigjort storbyung, Stefan fra kvindebedårer til bøsse. Men Stefans hengivelse til metamorfosen er ikke betingelsesløs, han vil bevare kontrollen. Sådan som han jo også vil bevare kontrollen over den største af alle: døden. Stefan dyrker forvandlingen, f.eks. i den røg, han ser uden for sit hospitalsvindue ved indledningen til sin store enetale "Puslinger": "Gør mig den tjeneste at lægge mærke til, hvordan den røg hele tiden skifter form. Som en fantasiens kædereaktion. Snart er den en tynd æterisk streg, snart en tyk svovlsky. Så en mand med høj hat, så en ballerina i rosa strutskørt, så en fed ål, der blir til en lang næse" (105). Jo, jo, Stefan har skam fantasi, men han har alligevel brug for Ninas hjælp. "Hvis jeg var forfatter, ville jeg skrive en ode til den skorsten", appellerer han (*ibid.*) – det er derfor, han har skullet forvandle Nina, som Pygmalion puste liv i leret (130), for at få den, der kunne skrive nogle gode bøger (om ham). Det har hun efter eget udsagn gjort: et sted nævner hun en passant, at alle hendes bøger til dato har handlet om dem (216). Han har fået forvandlingen, som han ville have den.

Og så alligevel ikke. For hvor Stefan ønsker at forvandle sig ud af det dyriske, forvandler Nina sig med det. I et af hendes breve til forældrene hjemme på Fyn citerer hun ham for følgende: "Han taler meget om sublimering, altså ved åndens kraft at hæve sig op over det rent dyriske" (94). Det har nok ikke fundet megen ressonans hos moderen, der om sin mand sagde: "Carl har altid været meget lidenskabelig, og det har jeg heldigvis kunnet leve op til" (114). Det er fra hende, Nina har den hæmningsløse åbenhed, der i dette tilfælde gør den kommende svigersøn mundlam. Stefan har det da også bedst med dyreriget, når det optræder i kitschform på Discovery Channel, eller når han på et stykke lagenlærred kan male tre hejrer, som Nina så kan udføre et broderi over (91). To store hanner og en mindre hun; Nina spørger ikke, hvad det betyder, men læseren aner det allerede: det er kønskampen i Stefan, der er i gang. Senere dukker mindelser om dette billede op i Ninas forestilling om, at hendes datter og tidligere mand er to kæmper, der slås om hende (170). Hun er for lille og kan ikke tackle dem, synes hun. Men nu har dyreforvandlingen for længst sluppet Stefans kontrol og er blevet en grundlæggende form i romanen *Bonsai*.

For Nina er forvandlingen til et dyr en flugtmulighed, som den er for Gregor Samsa i Franz Kafkas novelle "Die Verwandlung" og ifølge Deleuze og Guattari i alle Kafkas dyrefortællinger.⁸ Som i Samsas tilfælde er det også billeskikkelse, hun søger – som barn i det høje korn: "Hun lå på maven oven på den varme tørre jord med ansigtet nedad. Hun spiste jorden. Hun var et dyr med to arme og to ben. Hun havde et skjold på ryggen. Solen bagte. Hun svedte under skjoldet" (43). Senere

forestiller hun sig at være et pindsvin. Som voksen efter Stefans død bliver hun i sit sammenbrud under mindefesten til et loddent dyr med blanke, glasklare øjne og logrende hale, men billeidentifikationen er stadig intakt, da hun til sidst ligger hjælpeløst på ryggen og skal hjælpes op af andre (256). Og i romanens slutsekvens smelter alle dyreassimilationerne sammen til et kønsløst fabeldyr – i forlængelse af den skikkelse hun så sig selv som, da Stefan fotograferede hende som højgravid (102). Nu er hun en blanding af en bille, en ulv og en krabbe, med jakkesæt, munkekutte og bikini som uforenelige forklædninger i et panser omkring et blødt indre. Hun er blevet den, hun altid gerne ville være, selv om det sker i en tekst indtalt på bånd, der “lyder som om det er en anden der taler” (265). Helt sig selv og en anden – en slags dobbeltkontrakt med sig selv.

Der ligger derfor en sær hævn over Stefan, når Nina efter hans død fantaserer ham op som et alnaturens transformationsprincip: “Nina tror på, at han er i naturen og vil antage alle naturens skikkelser. Fra det mindste til det største. Hun tror på, at mennesket er stort, at Stefan er stor. At vi alle er konger. Hun tror ikke længere på kønsforskellen. Hun tror, at mænd og kvinder er ét. Og i al evighed vil forene sig” (239). En unio mystica følelse, som Stefan med sin distancerede coolness ville have betakket sig for. Stefan elsker løggen, men han fortæller ikke myter, selv om Nina et sted kalder ham mytoman (183), og lægen beskylder ham for at have ophøjet sin sygdom til mytologi (246).

Men Nina elsker myter, eventyr og drømmefortællinger, fra hun som barn bliver tiltrukket af en eneboer på egnen, der er i besiddelse af Ovids *Metamorfoser*, som han for visse seksuelle ydelser indvilger i at oversætte for hende. Hendes indførelse i metamorfoserne er forbundet med seksuel ydmygelse: to sider for at få lov til at føre hånden op under hendes nederdel. Et varsel om den samme ydmygelse, som da Stefan nogle år senere *mutatis mutandis* forvandler hende. Men hun vil forvandlingen for enhver pris, den er hendes flugtmulighed i den sorg, hun gennem hele barndommen omgiver sig med: “Sorgen var hendes kainsmærke. Den gjorde hende frastødende, slog en ring omkring hende og forvandlede hende til et uhyre” (61). Den lange række af dyreskikkelser er resultatet af hendes hengivelse til metamorfosen.

Er Ovids *Metamorfoser* et identifikationspunkt for barnet Nina, er den imidlertid også en slags formmatrice for romanen *Bonsai*. Der er skrevet af Kirsten Thorup og ikke af Nina, selv om en række data i deres respektive liv ligner hinanden.⁹ Men var metamorfose ifølge Boel Jørgensen Ib Thorups yndlingsbegreb, er det det, Kirsten Thorup gør til grundprincippet i sin roman. F.eks. begynder den med et kapitel om to personer, der ikke er Nina og Stefan, men ligner dem betænkeligt – så meget, at det fik Erik Svendsen til i sin anmeldelse at foreslå, at dette indledningskapitel var “Ninas fordækte monolog”. Fortælleren er Kris, som vi senere erfarer formodentlig er ham, der smittede Stefan, og som fra Bangkok henvender sig til psykiateren Charlotte, som også Nina konsulterer. Men det meste af kapitlet består af hans kæreste Monas monolog, Mona der begik selvmord med morfinpiller, som Stefan. Altså igen: det samme, men forandret. Ligesom flertallet af verdens myter og eventyr, hvoraf den antikke del som bekendt er samlet i Ovids samling *Metamorfoser* fra omkring Kristi fødsel. Alle handler de om forklædning, forvandling og forskydning, transformation som tilværelsens inderste princip, hvad enten den lykkes eller ikke.

I starten af Kris' henvendelse og hermed romanen *Bonsai* nævnes således i hurtig rækkefølge fire myter, der alle har dette tema: eventyret om Den lille havfrue, for hvem metamorfosen ikke lykkedes, Orfeus, der jo heller ikke fik forvandlet sin døde hustru til levende igen, Narkissos, der døde i længslen efter sit eget selvbillede – og Odysseus, der ved at spille på sit navns dobbeltbetydning ('Ingen') og ved at påtage sig fåreklæder slap ud af Polyfemos' hule. Det afgørende er her som senere i romanen ikke myternes særlige indhold, men mængden af dem: romanen fortælles fra den første begyndelse gennem referencer til et mylder af stadigt forandrende myter, ligesom den fortælles med en mangfoldighed af fortælle-vinkler, hvoraf nogle svulmer op og antager selvstændig betydning, som f.eks. datteren Elins store drøm i slutningen af kapitlet "Bogbrænding", der også får en mytisk funktion. Mona ligner i øvrigt Nina ved også at bruge forvandlingen til dyr som en flugtmulighed fra angsten: "Jeg troede, at arkitekturen bestemte menneskers liv, fordi den bestemte mit liv. Monumentale bygningsværker kunne omforme mig til et dyr eller en anden person: Historiske slotte kunne gøre mig til en lille bitte slavemyre eller en tjenestvillig køkkenpige ... etc.", siger den arkitekturstuderende Mona (10). Og kærligheden og angsten er også hos hende forbundne som årsag til metamorfoserne: "Kærligheden og angsten var blevet to sider af samme sag [...]. Tingene forvandlede sig hele tiden. Gardinerne til flammer, møblerne til truende dyrearter, knive og gafler til våben" (12). Men identifikationerne hjælper hende ikke, hun "dør smukt som Snehvide og Tornerose" (33), men uden opvågning efter prinsens kys. Hun antager "mytens skikkelse" (26) for Kris, men det kommer der ingen forløsning ud af. Med mindre Kris er Ninas opfindelse, der igen er Kirstens opfindelse, og som sådan del af en bog, "der ville skrives", som forfatteren sagde i et interview i forbindelse med udgivelsen.¹⁰ Et helt igennem personligt projekt forvandlet til kunst.

Og her mødes på den mest inderlige måde Ninas væsen og Kirstens metode. Stefan beskriver et sted i sin store monolog Nina sådan: "Du talte som én, der aldrig har lært at tale og måtte opfinde hvert ord, hver sætningskæde fra bunden. Som om sproget ikke var inde i dig, men uden for dig. Du gik på en måde i opløsning, når du begyndte på din usammenhængende tale" (129). På samme måde er der noget løst og usammenhængende i *Bonsais* komposition, dels skifter fortællestemmerne fra kapitel til kapitel, dels indflettes andre diskurser i den dominerende diskurs på en ofte abrupt og uforberedt måde. F.eks. klippes lange citater fra et brev fra en af Ninas tidligere kærester, John, ind i brevene til forældrene – eller et referat af et filmudkast monteres ind i begyndelsen af sekvensen om Stefans død. Hvis disse passager har forbindelse med hovedhistorien (og det har de), er det kun via en indviklet refleksion og et overordnet generelt niveau.

På den måde opstår det indtryk, som også dannes ved Kirsten Thorups andre romaner, men måske i potenseret grad her i *Bonsai*, fordi temaet er så påtrængende intimt: der er ingen fortæller. Eller fortælleren er en slags neutrum, et ubestemt, stadigt foranderligt sted, en proteusagtig kraft, der kan forvandle sig til hvad som helst. Sådan som Stefan hele bogen igennem siger, at han har ønsket at blive, men først føler, at han er, kort før døden: "Endelig er jeg befriet. Jeg er trådt i karakter som det neutrum jeg altid har været" (137). Trådt i karakter – som neutrum, også en udgave af dobbeltkontrakten. Læseren lærer ham at kende som alting og ingenting,

den sandhedssøgende løgner. Derfor må han også brænde det mest intime skriftudtryk, der vel findes: dagbogen, under et sommerhusophold, hvor han i øvrigt fordriver tiden med at læse den store klassiker inden for dobbeltkontrakten: Proust. Oven i købet en 'rigtig' dobbeltkontrakt, da han som bekendt et par gange anfører sit fornavn i teksten, der samtidig, som forskningen for længst har opsporet, er fuld af biografiske ændringer og tildigtninger. 'Marcel' er både Marcel og ikke-Marcel. Kirsten Thorup er i øvrigt en stor Proust-beundrer og har ved adskillige lejligheder optrådt som oplæser af *På sporet af den tabte tid* – som en forskudt imitation af Stefans oplæsninger i *Bonsai*.¹¹

Og som Stefan er et neutrum, er *Bonsais* fortæller det. Nogle gange Nina direkte, nogle gange Nina 'fordækt', andre gange Stefan og andre gange igen en implicit, 'neutral' tredjepersonsfortæller. Dertil kommer de mange indmonterede citater og tekstbidder fra andre kontekster. Fortælleren har mange navne og derfor ikke noget egentligt navn, selv om der står Kirsten Thorup på omslaget. Men inden for omslaget skifter hun konstant navn, sådan som også Nina ønsker at skifte navn: "Det skal være et eksotisk, udenlandsk klingende navn. Hun har så længe hun husker, villet være en anden end den hun er" (240). I første omgang giver forfatterinden hende det udenlandsk klingende navn 'Bonsai', der signalerede det tæmmede, indsnørede i hendes tilværelse. Men som Nina som barn var god til at skrive B'er, er forfatterinden det: først bliver Bonsai til Babydoll, men til sidst støder Nina ind i sit virkelige valg-navn: Bikini. "Og det er foreløbigt mit navn – også på grund af atomprøvesprængningerne i Stillehavet og de ulykkelige og mishandlede øer" (266). Man bemærker det lille "også": som om det kunne være alt muligt, men nu foreløbigt er det her, symbolet på det store ragnarok, alle guder og myters undergang, nedsmeltningen til tavshedens nulpunkt. For som Stefan sagde i forlængelse af det ovenfor anførte citat om Ninas udvendige sprog: "Kun tavsheden samlede dig til én udelelig person. Instinktivt vidste jeg, at jeg havde brug for din tavshed. Jeg vidste, at du aldrig ville afsløre min hemmelighed" (129). Det er denne tavshed bogen når med begrebet 'Bikini'.

Man kan derfor her spørge, om Kirsten Thorup med *Bonsai* har holdt på Stefan/Ib Thorups hemmelighed, eller har været (for) hæmningsløst selvbiografisk. Svaret må være både-og, Skyum-Nielsen havde ret, selv om han havde uret: *Bonsai* er virkelig en dobbeltkontrakt, der indgår en autobiografisk pagt og derefter på den mest raffinerede måde går i gang med at bryde den. En moderne forfatter kan ikke unddrage sig reality-effekten, men vil uvægerligt blive suget ind i mediernes interesse og muligheder for at finde et værks autobiografiske aspekter. Man kan måske være heldig som Peter Høeg at gemme sig ti år i Nørre Snede, men dukker man op med et nyt værk, er medierne der straks – som en Høeg over Høeg, for nu at bruge Poul Behrendts ordspil fra *Dobbeltkontrakten*. Forfatteren er mindre død i dag end nogensinde siden Roland Barthes skrev sin provokerende opsats i 1969.¹² Men den moderne forfatter kan bruge denne mediesituation til at betone den tilbagetrækning, der permanent foregår i et værk, den skriven sig frem mod ikke en simpel, fysisk død, men et forsvindingspunkt i teksten, der rummer en uløselig gåde. "Den anden død" kaldte Maurice Blanchot dette punkt, og det er måske det, Nina søger, når hun om natten læser i Stefans dagbøger, som hun skal brænde den følgende

dag: "Hvordan en lidenskab for et andet menneske, der fik så lidt næring, kunne være så vedholdende og vare i 28 år, var en gåde for hende. Og gåden var hende selv. Håbet om nogensinde at finde gådens løsning svandt mere og mere ind under læsningen" (160).

Og sådan går det også for læseren af *Bonsai*: hvad der tager sig ud som en relativt simpel og lidt for påtrængende historie om en kendt teatermands død, bliver mere og mere gådefuld, efterhånden som man læser sig frem. Til sidst smelter teksten helt ned, og man sidder tilbage med noget, der ikke alene kan tage sig ud som forfatterens død, men også som læserens.

Noter

- 1 Jf. Poul Behrendt: *Dobbeltkontrakten – en æstetisk nydannelse* (København, 2006), 263ff.
- 2 Kronik i *Information* 7.4.2006.
- 3 *Kristeligt Dagblad* 11.1.2001.
- 4 Anne Jerslev: *Vi ses på TV – Medier og intimitet* (København, 2004), 13-14.
- 5 Op. cit., pp. 21-22. Det skal understreges, at Anne Jerslev ikke ser denne intimisering af fjernsynet og andre moderne medier som entydig negativ. Hun ser også i sine videre analyser disse genrers muligheder for at medvirke til den enkeltes selvidentificeringsprojekt i en verden berøvet sine faste værdimarkører. Heraf Mimi Whites betegnelse for disse genrer: "therapeutic tv" (Jerslev 2004, 236). En nærmere diskussion af disse problemstillinger ligger dog uden for denne artikels rammer.
- 6 *Berlingske Tidende* 20.9.1990.
- 7 Kirsten Thorup: *Bonsai* (København, 2000), 133. Sidetallene i det følgende henviser til denne udgave.
- 8 Gilles Deleuze & Felix Guattari: *Kafka – for en mindre litteratur* (Århus, 1982), pp. 27ff et passim.
- 9 Stefan siger et sted om Nina, at hun er god til årstal og datoer (122). Derfor er det vel også værd at bemærke, at en række årstal i Ninas liv svarer til, hvad der kan findes om tilsvarende i Kirsten Thorups liv (fødsel, flytning til København, giftemål, barns fødsel, skilsmisse, etc.) – men at datoerne ikke passer, som de ikke passer for Stefan/Ib Thorups død. Der er en vis autobiografisk lighed, men ikke 100 %.
- 10 *Kristeligt Dagblad* 1.11.2000.
- 11 Se eksempelvis Det danske Proust-selskabs hjemmeside, www.haldhovedgaard.dk/litteraturselskaber.
- 12 Genoptrykt i blandt andet *The Norton Anthology of Theory and Criticism* (New York, 2001), 1466.