

Litterær gerontologi og gerontologisk litteratur

Kirsten Thorups Ingenmandsland

“Nu er det imidlertid således, at ikke blot menneskets viden eller visdom, men først og fremmest det levede liv – og det er det stof, fortællinger gøres af – først antager tradérbar form hos de døende. Ligesom en billedrække bevæger sig igennem et døende menneskes indre – en række syn af den egne person, hvorigennem han, uden at blive klar over det, møder sig selv – således stiger det uforglemmelige pludselig op i hans mine og blik og giver alt hvad der hændte ham den autoritet, selv den usleste stakkel som døende besidder over for de levende omkring ham. Fortællingen har sit udspring i denne autoritet.¹

Indledning

Omslaget til Kirsten Thorups roman *Ingenmandsland* (2003) viser den russiske kunstner Kazimir Malevitjs oliemaleri, *The Red Cavalry* (1928-32). I det dynamiske og formelt eksperimenterende billede rider det røde kavaleri med højeste faner igennem et bart og åbent landskab. Billedet peger umiddelbart på de erindringer om 1. Verdenskrig romanens hovedperson, den plejehjemsanbragte 94-årige Carl Sørensen, bærer på og i romanens forløb genkalder sig. Det er smertelige erindringer om skyttegrave, slag, eksplosioner og at befinde sig i krigens nøgne ingenmandsland suspenderet mellem venner og fjender, kendt og ukendt, liv og død i en zone, hvor undtagelsestilstanden hersker. Disse erindringer indrammer Carls situation på plejehjemmet de sidste måneder af hans liv, som romanen beretter om.

Malevitjs billede viser kavaleriets voldsomme og opskruede bevægelse gennem det golde og øde ingenmandsland på vej mod konfrontationen, på samme måde som romanen viser Carls bevægelse gennem plejehjemmet, der et sted omtales som “det fremmede, upersonlige ingenmandsland.”² Vi møder Carl på et tidspunkt, hvor han har “nået den alder og tilstand, hvor livet ikke længere [er] en selvfølgelighed, men en viljesakt” (116), og vi bliver vidner til den smertelige kamp, der udkæmpes, før han må erkende, at “Han havde tabt slaget og kunne nedlægge våbnene og træde af” (126-27). Carl har et “ubøjeligt sind” (175) og kan ikke “tilpasse sig alderdommens

undtagelsestilstand" (175-76), dette at han er frataget sin personlige bevægelsesfrihed uden anden begrundelse end hans alder. Carls eneste ønske, ved vi fra romanens begyndelse, er at besøge sin afdøde kone Martas grav, hvilket hans omgivelser nægter ham. Han er et "friluftsmenneske" (26) med "*trang til at følge sit eget hoved og gøre hvad der passede ham, uden hensyntagen til hvad folk mente og tænkte*" (70), og derfor oplever han plejehjemmet som fuldkommen uacceptabelt og gør modstand. Først i det små: han vil fx sove med støvlerne på som en anden Napoleon (18), og "*i protest dømte han sort skærm og nægtede sig selv at tænde for [fjernsyns-] apparatet*" (93). I en større sammenhæng udmøntes hans modstand i et mere drastisk skridt, da han vælger sultestrejken som et sidste værn mod overmagten og indespærringen og en desperat måde at opretholde sin suverænitet og allerede forsvindende personlige integritet. "Spisevægringen kom til ham," skriver Thorup, "som en fuldkommen synkronisering mellem desperation og handling nærmest uden hans bevidste medvirken" (170). På tiendedagen af sultestrejken glider han ud af sin bevidsthed, ud af sig selv og ind i en apokalyptisk dødsvision, hvor det hinsides fremstilles i form af "*nogle enorme bygninger af glas og stål*" (179), "*væksthuse, en slags naturmuseer med forskellige landskaber, der strækker sig over et areal af ubestemmelig størrelse*" (180). I denne dystopiske fremtidsvision har "*Krigen [...] været så hård, at der end ikke kan gro græs længere*" (180), og Carl konfronteres med en kopi af sin fortid (181).

I den nyeste paperbackudgave (3. udgave 2005) af *Ingenmandsland* er der kommet et andet billede på omslaget. Det er et fotografi af en fredfyldt og idyllisk gård i aften- eller morgentåge. Dette billede fremkalder nogle sentimentale Biedermeier-beslægtede forestillinger om alderdommen, der stemmer bedre overens med gængse kulturelle ideer om denne livsalder som præget af tysthed, tavshed, resignation. Malevitjs billede derimod antyder en larmende vrede og et hidsigt oprør, der ikke traditionelt forbindes med alderdommen; en modstand, med Dylan Thomas, mod at "*go gentle into that good night,*" idet "*Old age should burn and rave at close of day;/ Rage, rage against the dying of the light.*"³ De to billeder er som nat og dag; som det dynamisk konfliktfyldte og konfrontationssøgende over for det statisk fredfyldte og afdæmpede på såvel det referentielle som det formelle plan. I modsætning til Malevitjs billede, der er modernistisk og på formeksperimenterende og delvist avantgardistisk facon fremstiller en oprivende, ekstrem og grænseoverskridende erfaring, da repræsenterer fotografiet på en mere realistisk og genkendelig måde en form for hverdagserfaring, der ikke synes at være specielt bemærkelsesværdig, nærmest lidt kedelig, trist og banal.

Hvis Malevitjs billede udtrykker Carls indre oplevelse af alderdommen og hans oprør over for plejehjemmet, da kan fotografiet være udtryk for den måde hvorpå alderdommen forestilles hos de to andre nøglepersoner i romanen, Carls voksne børn, Ellen og Ulf. Ellen er storesøsteren, som har valgt et liv som freelancer i storbyen langt uden for familiens erfaringsverden og forståelsesramme. Ulf derimod er gået i farens fodspor, har overtaget forretningen og haft forældrene boende på aftægt i tyve år. Nu har han placeret faren på plejehjemmet, så han og familien kan komme på ferie i Thailand. Ellen boede hos faren nogle dage efter morens begravelse syv måneder tidligere, men har siden været en sjælden gæst hos ham. Under Ellens første besøg på plejehjemmet, efter Carl har været anbragt flere uger, hedder det:

“Hun havde i et barnligt håb forestillet sig et hjemligt sted med småkageduftende julestemning og gamle vatnisser, der tussede rundt under englenes varetægt” (79). Set på afstand er der noget om det. Under et flugtforsøg ser vi Carl udefra, og “I sin småaternede skjorte og sine brune garbardinebukser holdt oppe med seler ligner han inkarnationen af ‘de gode gamle dage’” (64). Inde bag stereotypen gemmer der sig dog en helt anden person end den rare hvidhårede bedstefar fra Werthers Echte-reklamerne.

Under et forsøg på at få Ellen til at tage ham på kirkegården for at besøge Martas grav ser han på hende “med et frygteligt fremmed blik. Som havde han allerede været i den anden verden, det store ukendte” (79), og Ellen må erkende, at Carl er i dyb eksistentiel krise. Hun opsummerer et sted præcist hans skæbne: “En gammel mand på over 90 kommer på plejehjem og går op i sømmene” (98), men hun magter ikke at ændre på det, for “Ellen var ikke parat til at sidde på et plejehjem og være sin fars forældre” (80). Ellen er idealisten, der

“drømmer søde drømme om sin handlekraft, sit mod til at sætte sig igennem over for de sociale myndigheder og sine evner til at realisere et utopia, hvor faren er konge og hun selv får oprejsning som den gode kongedatter i en anden samfundsorden, hvor alderdom som sådan ikke eksisterer, men kun ældre mennesker. Hvor mennesket ikke bliver forminsket med årene og dør uden at have været udsat for fornedrelse. Hvor den sene alder er det øjeblik i tilværelsen – forskellig fra ungdommen og den modne alder – som rummer sin egen ligevægt og åbner for nye erkendelser. (168-69)

Afstanden er enorm mellem Carls virkelighed og denne utopi, der er som taget ud af hendes egen baby-boomgenerations idé om sig selv som ældre.⁴ Denne afstand bibringer bogen dramatisk nerve og spænding samt en intens øjenåbnende aktualitet i en tid, hvor det bliver stadig mere påtrængende at realisere Ellens utopi.

Ulf er på den anden side den konfliktsky og autoritetstro normaldanske pragmatiker, som ikke kan og vil forstå og acceptere, at faren ikke kan slå sig til tåls med de givne vilkår på plejehjemmet. Ulf mener, at faren bor “så godt som på et trestjernet hotel med eget bad, fuld pension og udsigt til grønne områder” (133), og han er forlegen over farens konstante modstand og opsætsighed: “At han [Carl] ikke længere var den pæne, beskedne mand, han havde været indtil for nylig, fyldte Ulf med tilbageholdt forargelse,” hører vi før karaktermordet på Ulf fortsættes: “Faren havde tilmed fået sin vilje og kunne [...] blive inde hos sig selv [...] og være fritaget for at deltage i de fælles aktiviteter og arrangementer” (134). I Ulfs verden er det uacceptabelt, at man ikke vil brodere korssting og flette peddigrør i fællesrummet eller indtage sin mad sammen med savlende senile og demente med fjerne blikke i øjnene. Som Ulf siger til Ellen: “Hvorfor kan han ikke se realiteterne i øjnene og acceptere de vilkår, der nu engang gælder i hans høje alder, og være glad for at der er nogen der passer og plejer ham?” (98).

Romanen viser, at Carl er den eneste, der tilnærmelsesvis ser realiteterne i øjnene. Som han siger hen mod slutningen af bogen: “Jeg ved hvad uvirkelighed er. Jeg har levet i den hver eneste dag, siden jeg kom på aflastning fra mig selv og blev suspenderet fra min krop, da den kom under offentlig forvaltning” (179). Et sted spørger Carl sig selv

om den kendsgerning, at efterårssolen lægger et gyldent skær over spisebordet, er nok til, at jeg stadigvæk holder mig i live? Er årstidernes skiften og det klare solskin grund nok til at leve? Skulle jeg være taknemmelig over at få lov til at opleve den sene eftermiddagssol skinne ind gennem vinduet endnu en gang? (37)

Her lægges op til bekræftende svar, hvis man læser romanen igennem det fotografiske omslag og ud fra gængse forestillinger om alderdommen som en livsalder, hvor netop de nævnte små ting antager ny betydning i lyset af livets snarlige afslutning og “de vilkår, der nu engang gælder i hans høje alder.” Men som allerede den bid-ske tone og det at spørgsmålene overhovedet stilles antyder, gør Carl modstand og demonterer den netop etablerede potentielt rosenrøde idyl; citatet fortsætter i Malevitjs maleris ånd:

“Det er jeg ikke. Jeg er tværtimod irriteret over, at solen bliver ved med at skinne på min sorg og elendighed. Jeg gav såmænd gerne afkald på hele solsystemet. Bare jeg én eneste gang kunne komme på kirkegården og se Martas grav. Det er det eneste ønske jeg har tilbage. Bare én eneste gang: Lægge en blomst på hendes grav og synke ind i mig selv sammen med hende. (37-38)

Når Carl ikke må få dette ene ønske opfyldt, er det vel ikke så underligt, at han som en anden Bartleby simpelthen melder pas, vælger den stædigt tavse modstand og ikke at være taknemmelig for det, han ikke må få: “Hans voldsomme vredesudbrud, hans stædige trang til at mure sig inde var en vægring mod at synke ned under det menneskelige stade, mod at blive til den tunge ting, som ‘de’ gerne ville reducere ham til: udstødt, udmattet og klædt af til skindet” (65-66).

Begge omslagsbilleder kan med andre ord fungere som pålidelige guider til forståelsen af romanen. *Ingenmandsland* er som Malevitjs billede udtryk for en vrede og et hidsigt opgør, og den er formelt eksperimenterende. På det fortælle tekniske plan varierer udsigelsen brat mellem dialog og første- og tredjepersonsfortælling med flaksende personbinding og pludselige skift mellem at være inde i en person og at se denne udefra, mens der på det stilistiske plan eksperimenteres med ukonventionel syntaks, store tonale brud og konstant vekslende mellem høj og lav stil, mundrette klichéer og intellektualiserede passager, hverdagssprog og poetisk højspændte metaforiske ytringer. Men den er samtidig realistisk som fotografiet i sin fremstilling af oplevelsen af alderdommen som det at være “Rådsvild. Fortabt i det vildnis der kaldes alderdommen” (83), at være “Flygtning”, en tilstand der beskrives således: “Fyren er ikke langt fra sin dag, hvor han skal lægges på hylden i det hinsidige. Han frygter hverken døden eller livet. Kun fangenskab, hvortil dét liv henvises, som kun kan forblive en del af samfundet ved at udelukkes og indhegnes” (90). Romanens realisme viser sig ikke blot i gengivelsen af alderdommen oplevet indefra, men tillige i dens nådesløse fremstilling af den måde yngre generationer, og samfundet som sådan, prøver at håndtere deres gamles sidste fase enten gennem fortrængning og forvisning eller idealisering og skønmaleri, begge ansvarsforflygtende reaktionsmåder som er betingede af plejehjemmets status som en slags lejr, hvor de gamle interneres og opbevares ude af syne og sind.

Denne kombination af en udtalt og fintfølelse æstetisk og formel sans og en konsekvent samfundskritisk realisme er udtryk for *Ingenmandslands* styrke, som også er Thorups styrke. Hun trækker læseren ind i sin historie, hun engagerer læseren direkte, samtidig med at hun ikke lader læseren i tvivl om, at der er en formende bevidsthed bag de tilsyneladende transparente ytringer. Erik Skyum-Nielsen skriver i et forfatterportræt, at Thorups forfatterskab netop har “vendt op og ned på forståelsen af forholdet mellem på den ene side den modernistiske avantgardedigtning og på den anden side den samfundsskildrende realisme” ved at vise, at de kan fungere som to gensidigt berigende sider af samme sag.⁵ Romanen giver en troværdig og bevægende skildring dels af de barske ydre omstændigheder, der får en ældgammel bevidsthed til at gå i opløsning, en personlighed til at splittes og en identitet til at afvikles, dels af den kaotiske indre oplevelse af denne dybt urovækkende og smertelige proces. I en analyse af Thorups *Elskede ukendte* (1994) karakteriserer Steen Beck et gennemgående tema hos Thorup, som “mod-sætningen mellem de potentialer mennesker bærer i sig og så de samfundsmæssige forhold, der begrænser menneskers udfoldelsesmuligheder. Thorup er de stille eksistensers talerør og solidariske medvider.”⁶ Dette sidste er også karakteristisk for *Ingenmandsland*, hvor Carl er en stille eksistens, der ikke kan tale for sig selv (bogstavelig talt fordi han lider af afasi og ikke kan sige ret meget overhovedet, i overført forstand fordi han tilhører en marginaliseret, ofte misforstået og traditionelt set tavs gruppe i det offentlige rum), som Thorup forholder sig solidarisk med ved at lade ham fortælle sin egen historie. Igennem denne historie afdækkes plejehjemmet som en dehumaniserende samfundsinstitution uden, at der gøres nogen naive forestillinger om, at det hele kunne være anderledes rosenrødt hvis blot ...

Litterær gerontologi og gerontologisk litteratur

I forbindelse med udgivelsen af romanen udtalte Thorup, at hendes ærinde var at “beskrive [Carls] sidste tid – tidsrummet inden døden – og give den en større glans. Normalt siger man, åh hvor er det forfærdeligt og trist. Måske er det utopisk, men jeg ville gerne lidt ud over gråheden. Fortælle om et menneske, som har oplevet meget og nok er forkalket og gammel, men alligevel er det samme menneske.”⁷ På den ene side kommer vi i romanen ud over gråheden og hører Carls historie, på den anden side bringes vi derhen i farveskalaen, hvor det grå bliver sort, idet ingen andre i romanen er modtagelig for Carls historie, men konsekvent ignorerer den og dermed hans menneskelighed.

Den samme vending Thorup bruger i interviewet bruges et sted i romanen i forbindelse med en scene, hvor Carl har besøg af en talepædagog, som skal vurdere, om han er dement eller blot lider af taleforstyrrelse. Carl bliver konfus, kan ikke længere sætte ord på tingene, og mister fornemmelsen af at “være til stede”: “Det var som om han var blevet væk. Skrumpet ind til en lille, sort prik. Tårerne begyndte at løbe ned ad de farveløse kinder. Slået af banen, og dog blev han ved med at være det samme menneske” (59). Romanen viser Carls skrøbelige menneskelighed samtidig med, at den blotlægger omgivelsernes umenneskelige krænkelse og udslettelse

af denne menneskelighed. Som når plejepersonalet kommer ind for at hente hans uspiste mad og taler om ham, som om han ikke er der:

“som om jeg ikke længere befinder mig blandt de levende. Men er en død ting uden ører at høre med. ‘Asocial’, ‘utilpasset’, ‘charmerende når det stikker ham’, ‘depressiv’, ‘nægter at samarbejde’. Jamen, små venner, jeg er ude af stand til at kalde tingene ved deres rette navn. (25)

Romanen viser Carls frygt for og håbløse modstand mod at blive reduceret til denne tunge umælende ting; denne kliché i omsorgspersonalets fremmedgørende diskurs.

Mod slutningen og uden at tage hensyn til farens nærvær og den blotte mulighed for, at han kan opfatte hvad der siges, skændes Ulf og Ellen over, om han skal indlægges på hospital og tvangsfodres, eller om de skal lade ham gennemføre sultestrejken. Det kommer til denne ordveksling:

- “- [Ellen] Men det er forkert, hvad vi har gjort med ham.
- [Ulf] Vi har gjort, hvad der er menneskeligt muligt.
- Så er det mulige umenneskeligt.
- Det ville tværtimod være umenneskeligt at flytte ham i den afkræftede tilstand.
- Som om han allerede er en død ting, der bare skal opbevares. (177)

Romanen rejser spørgsmålet, om der er noget i behandlingen af Carl (hvis sigende navn er en slags generisk *everyman*, en karl som de fleste andre), der tyder på, at han på noget tidspunkt efter sin anbringelse er blevet betragtet som andet end en allerede “død ting, der bare skal opbevares.” Den peger dermed på omfanget og vigtigheden af den indsats, der skal gøres, hvis dette skal ændres, og Ellens og til dels Thorups forestilling om at se ud over gråheden og komme de ældre i møde som unikke enkeltindivider skal realiseres. Som motto til romanen bringer Thorup et citat fra Simone de Beauvoir: “At dø for tidligt eller blive gammel: der findes intet andet alternativ.” Thorup og de Beauvoir, der var en af de første moderne filosoffer som tog alderdommen seriøst, er på den ene side ude i et fælles ærinde, idet de begge med stor indignation og indsigt viser den fornedrende umyndiggørelse, der er forbundet med det at blive gammel i moderne vestlige kulturer. Det skjulte motto til Thorups roman kunne dog være et andet og mere problematisk citat fra de Beauvoir, der viser hvor romanforfatteren og filosofen forlader hinanden:

“hvis man vil skildre oldingen fra hans subjektive synsvinkel, er han ikke nogen god romanhelt; han er færdig, stivnet, uden forventninger, uden håb; for ham er terningerne kastet, døden har allerede taget bolig i ham: intet af det der kan ske ham er altså vigtigt. Dertil kommer, at romanforfatteren kan identificere sig med et menneske, der er yngre end han selv, fordi han har gennemlevet hans alder; men han kender kun oldingene udefra. Derfor tildeler han ham naturligvis kun en birolle, og de portrætter, han tegner af ham, er ofte summariske og konventionelle.⁸

Der er mange problemer med denne passage. Dels ideen om at en romanforfatter ikke kan identificere sig med en olding, som underkender den empatiske fantasi, Thorup demonstrerer i romanen, og som enhver romanforfatter vel må besidde, for at kunne skabe karakterer læseren kan leve sig engageret ind i. Dels ideen om at der ikke kan ske noget vigtigt for oldingen, når noget af det som optager os allermest ved livet, nemlig døden og det som kommer efter, er så nært forestående.

Terningerne er ganske rigtigt kastet og mere eller mindre landet for så vidt angår oldingen, men en af de store fordele ved en gammel romanhelt er, at forfatteren dermed er givet en lang livshistorie og en stor erindring at trække på. I *Ingenmandsland* skriver Thorup således på samme tid Carls livshistorie og dele af det tyvende århundredes historie. Hun skriver om århundredets teknologiske fremskridt, der begejstrer Carl, selvom han er barn af 1. Verdenskrig, og om velfærdsstatens fremkomst og hvordan dens materielle forudsætninger i den teknologiske udvikling paradoksalt ledte til et forbrugssamfund, hvor de ældre blev fuldkommen overflødiggjorte og umyndiggjorte, og hvor den viden, kompetence, erfaring og erindring de besidder tilsyneladende mistede sin værdi. Simone de Beauvoir bemærker, at “I ly af myterne om velstand og overflod behandles de gamle som pariaer” (14), idet de ikke bidrager eller har udsigt til at bidrage til forbrugsfesten, men, fortsætter hun, “hvis man kunne høre deres stemme, ville man blive nødt til at erkende, at det er en menneskestemme; jeg vil tvinge mine læsere til at lytte til dem” (14). Thorup og de Beauvoir danner med andre ord en fælles front, og selvom de Beauvoirs studie stadig er aktuelt, ville hun ikke i dag kunne sige det, hun siger om oldingen som uanvendelig romanhelt.

Ved i *Ingenmandsland* at fremstille oldingen som et menneske med en rig historie og et komplekst følelsesliv samt en suveræn subjektivitet bringer Thorup sig nemlig på forkant med en relativt ny litterær tendens, hvor alderdommen gøres til litterær genstand. I Danmark har forfattere som Christian Jungersen, Ole Juul og Asger Baunbak-Jensen skrevet romaner om alderdommen. Jungersens debut, *Krat* (1999), tager udgangspunkt i den 82-årige fortæller, Poul Martins erindringer fra sygehussengen, hvor han tager sit (efter en hjerteoperation forlængede) liv op til revision og specielt må gentænke det problematiske ungdomsvenskab til Eduard. I Baunbak-Jensens debat-roman, *Til sidst* (2001), følger vi den døende, kræftsyge forhenværende jurist, Victor Clausens tre sidste dage på plejehjem. Romanens upolerede realisme viser ubarmhjertigt systemets svigt over for de ældre, alt imens den sødsuppe-sentimentalt lader hovedpersonen gøre sig rede til døden ved at fortælle sin livshistorie til den iranske lægestuderende Omar. I Juuls *Tæppefald* (1999) fremstilles hovedpersonen igennem hele romanen ligeledes som i gang med at opsummere et dramatisk og konfliktyldt liv over for to nye venner, en yngre generation, der som Omar er lydhør over for den ældre. Først til allersidst erfarer vi, at det hele er foregået inden i hovedet på en hallucinerende og dybt forvirret gammel ensom mand.

I udlandet har forfattere som Julian Barnes, Joseph Heller, Marilynne Robinson, Philip Roth og Gabriel García Márquez skrevet om gamle mennesker på en måde, der ville have været utænkelig for få årtier siden, hvor det var kendetegnende, som Henri Peyre udtrykte det i 1984, at “litteraturen og kunsten foretrækker at ignorere

de ældre medborgere.”⁹ Nu gives Pulitzer-prisen (2005) til Robinsons roman *Gilead* (2004), som har en nogen og halvfjerdsårig fortæller med det ene ben i graven, som skriver sine slægtserindringer til sin syvårige søn, han aldrig vil kende som voksen. I novellesamlingen, *The Lemon Table* (2004), giver Barnes stemmer til fx en aldrende læser af Barnes’ egen *Flaubert’s Parrot*, til sønnen til nogle samspilsramte gamle forældre der opfører sig ganske overraskende for deres alder, til den helt gamle Sibelius og en række andre både tiltalende og frastødende seniorer. Roths *Everyman* (2006) fokuserer på kroppens forfald i en intens meditation over dødelighed, endelighed og intethed, mens Márquez skriver *Erindring om mine bedrøvelige ludere* (2004) med en jeg-fortællers ønske om en jomfruelig luder på sin halvfemsårs fødselsdag som omdrejningspunktet. Og Heller skriver en ironisk pastiche over James Joyce i *Portrait of an Artist, as an Old Man* (2000), om en 75-årig forfatter, Eugene Pota, der er blevet skriveblokeret af sin alder.

Potas problem er, at han mangler noget at skrive om, koncentrationsevnen samt udholdenheden til at udføre det: “Where on earth could he find something different and new that neither he nor scores of others had not already written about or were not in the process of completing even while he dawdled?”¹⁰ Det er først hen mod slutningen, efter en trættende række af forsøg på at skrive en ny og original roman, som vi får de første sider af, ofte kun titlen (de fleste variationer over en “sexual biography of my wife”) inden Pota døser hen, at hans udgiver foreslår, han skal skrive et portræt af den aldrende kunstner. Pota bliver oprørt og arrig, for som han siger: “I want to cap my career with a masterpiece of some kind, a great, original work, even a great very small one” (229), men, som der står i afslutningen: “he began to think seriously of writing the book you’ve just read” (233). Langt hen ad vejen er Hellers roman altså det ironiske svar på spørgsmålet, om, hvad den skal handle om, hvis den skal være ny og original, idet den er et af de første litterære (selv)portrætter af kunstneren som gammel. Som udtryk for en original og vovet ide er romanen karakteristisk for sin tid og yderst interessant. Hvis modernismen i sit ungdomsoprørske forsøg på at ‘make it new’ ledte til *A Portrait of the Artist as a Young Man* (og Dylan Thomas’ *Portrait of the Artist as a Young Dog*, 1940), da må postmodernismen i sit håbløse forsøg på at komme videre uden blot at gentage modernismen lede til *Portrait of an Artist, as an Old Man*. At gøre det nyt ved at gøre det gammelt er da en typisk postmodernistisk anakronistisk strategi.

Selve det at *Ingenmandsland* er udkommet som billig paperback med et fotografisk omslag med bredere appel og genkendelseskraft er udtryk for bogens store og – i forhold til dens formelle eksperimenter og høje grad af kompleksitet samt dens ganske usexede og potentielt deprimerende, morbide emne – måske overraskende salgssucces.¹¹ Det er dog mindre overraskende i betragtning af den demografiske udvikling, som viser, at der bliver flere og flere ældre og helt oldgamle mennesker, specielt i den postindustrielle og højteknologiske vestlige verden – hvad der er blevet kaldt “alderdommedag.”¹² I og med denne udvikling bliver der også flere og flere ældre forfattere, som potentielt er interesserede i at udtrykke og formidle alderdommens specielle livs- og erfaringsverden, og ligeledes bliver der flere og flere ældre læsere, som kan forventes at efterspørge en litteratur, der reflekterer deres egen situation, og som de kan identificere sig med. Uden at gisne om Thorups be-

væggrunde for at skrive *Ingenmandsland* er det uomtvisteligt, at de ældre er blevet synliggjort som aldrig før og har fået stemmer, ønsker, begær og forbrugsvaner, der bliver lyttet til blandt alle generationer. Der er *Viagra*, *Ældresagen*, TV Charlie, en eksploderende ældreturisme, *Bo Bedre* beretter om arkitekttegnede seniorboliger “beregnet til aktive mennesker, der vil tage et ansvar for deres eget liv, og som ikke gider at bo i hvad som helst,”¹³ som nævnt en voksende gerontologisk skønlitteratur, og naturligvis en tilsvarende litteraturkritik.

Den canadiske litteraturforsker, Constance Rooke, påpeger således i en artikel om alderdommens repræsentation i samtidens engelsksprogede fiktion, at “samtidige romaner og fortællinger er overraskende velforsynede med gamle mennesker.”¹⁴ At de ældre således er bedre repræsenteret kvantitativt er dog ikke det, som påkalder sig Rookes primære interesse. Det gør derimod, at de ældres rolle i nyere fiktion er blevet mere betydningsfuld end nogensinde tidligere. “Ofte marginaliserede og stereotypisk reducerede i virkelighedens verden,” skriver Rooke, “bliver gamle mennesker nu betragtet som interessante af skønlitterære forfattere; de bliver nu i stigende omfang tildelt hovedroller” (241). En anden repræsentant for den nye litteraturkritiske bevægelse, der går under betegnelsen litterær gerontologi eller “Ageing Studies”, og som tager dette fænomen som sin genstand, Anne M. Wyatt-Brown, har sagt: “Romanforfattere, digtere og skuespilforfattere har i mange år tøvet med at gøre ældre karakterer til centrale protagonister af frygt for at sådanne værker ikke ville tiltrække læsere.”¹⁵ “Frygt for at miste sit publikum har hæmmet kunstnerisk kreativitet” (9), men som der fortsættes, i takt med at befolkningen ældes og der skabes en ny stor ressourcestærk læserskare, som er parat til at understøtte en kunst og litteratur, som sætter deres livsverden på form, gengiver deres erfaringer, frygt, og håb, er mange forfattere “begyndt at udforske erfaringen af at blive gammel” (9-10).

Indtil for nylig har litteraturkritikken med Wyatt-Browns ord været “ukritisk aldersdiskriminerende” (9). I sin kredsen om køn, race og klasse har den typisk ikke haft blik for alder som betydende faktor i den kreative proces. Nu taler Lars Bukdahl i *Weekendavisen* om “senilmodernisme” som dækkende for den litteratur, der er skitseret ovenfor, og i en reaktion på at Frederik Tygstrup beskæftiger sig med demens som gennemgående tema i tre nye amerikanske romaner, har Bukdahl opfundet begrebet “postgerontofobisme.”¹⁶ For forskere inden for dette postgerontofobiske kultur- og litteraturkritiske paradigme er det overordnede mål at henlede opmærksomhed på og ændre den kulturelle fremstilling og forståelse af ældre/ældrende medmennesker, og dermed komme til at se dem som komplekse unikke individer. For Rooke kan “den forståelse vi opnår igennem litteraturen [...] faktisk ændre alderdommens følelsesmæssige klima” (244), mens Wyatt-Brown siger, at “udforske erfaringen af at blive gammel giver yderligere indsigt i vores forståelse af litteraturen og livet” (1). Dette kan medføre at forskellige tabuer, der knytter sig til alderdom, død og kropsligt forfald bliver behandlet, analyseret og bragt til mere almen bevidsthed, samt at forskellige begrænsende, marginaliserende og umyndiggørende myter omkring de gamle bliver revideret og nedbrudt med det mål for øje, at de kan genkendes som værdige og gyldige medmennesker og ikke, som de traditionelt i den vestlige industrialiserede verden er blevet set som (og som Carl

kæmper imod at blive reduceret til): nyttesløse kropslige forfaldsobjekter der skal opbevares billigt og effektivt. Jørgen Povlsen refereres således i Kristeligt Dagblad under overskriften "Alderdommen er på mode i litteraturen": "hvis ikke kunsten beskæftiger sig med alderdommen, bliver det tidsåndens skiftende dogmer, der får lov til at dominere billedet. [...] Vi mangler en mere emotionel, sanselig og åndelig forståelse af, hvad det vil sige at være gammel, hvilket jo netop er kunstens og de humanistiske fags selvskrevne område."¹⁷ Litteraturen og kunsten kan på unik vis oversætte erfaringer fra en generation til en anden og medvirke til, at ikke-gamle kan komme til en bedre forståelse af, hvad det betyder og indebærer at blive gammel, og dermed medvirke til at nedbryde fordomsfulde negative stereotyper og modvirke aldersdiskrimination. I et interview har Christian Jungersen sagt, at "man som forfatter kan [...] vise gamle mennesker som de medmennesker, de er. For der gør sig jo det forhold gældende, [...] at når vi ikke oplever andre mennesker som vores medmennesker, så bliver moralen sat ud af kraft." I samme interview bemærker Jungersen, at "flere læsere gennem tiden har fortalt, at de havde fået større respekt for ældre mennesker efter at have læst *Krat*."¹⁸ På den anden side kan varierede, nuancerede og ikke nødvendigvis negative fremstillinger af ældre mennesker bevirke justeringer af et ældre læsepublikums selvopfattelse og identitet, som skabes i billedet af disse fordomme og kan lede til diskrimination.¹⁹

Ingenmandsland som Vollendungsroman

Constance Rooke har kortlagt og beskrevet en undergenre eller type af romaner, der omhandler alderdommen, som hun betegner *Vollendungsroman*,²⁰ og som *Ingenmandsland* eksemplificerer. *Vollendungsromanen* er en pendant til *Bildungsromanen*. *Bildungsromanen* er kendetegnet ved en bevægelse, hvor protagonisten tages ud for at blive bragt hjem igen med opnået identitet, social status og tilhørsforhold. *Vollendungsromanen* derimod handler om at give afkald på dette og løsrive sig eller blive løsrevet fra sådanne identitetsdefinerende og -konstituerende forhold. Begge romantyper behandler således kritiske livsfaser og beskæftiger sig med grundlæggende identitetstemaer, med forholdet mellem individ og forskellige sociale fællesskaber og med, hvad det gode liv er. *Bildungsromanen* følger en protagonistens problematiske vej ind i forskellige fællesskaber og hans eller hendes forsøg på at finde og opnå det gode liv, mens *Vollendungsromanen* følger en protagonistens ligeledes problematiske vej ud af disse fællesskaber og hans eller hendes arbejde med at give afkald ikke blot på det gode liv (evt. reflektere over dets fravær), men på livet som sådan.

Kompositorisk forløber *Ingenmandsland* i tre dele, hvor første del består af et enkelt kapitel, der hedder "Hjem", mens sidste del består af tre kapitler og ender med "Undtagelsestilstand". Bevægelsen er fra "Hjem", der konnoterer faste rammer, tryghed og det kendte (selvom dette er delvist ironisk i forhold til plejehjemmet, som er det 'hjem', Carl er forvist til og føler sig hjemløs i) til suspenderingen af alle kendte, trygge og faste rammer i den permanente undtagelsestilstand. På denne måde er romanen en dekonstruktion af *Bildungsromanens* typiske forløb og projekt, som er at bringe protagonisten hjem med en forståelse af verdens sammenhæng og

hans eller hendes rolle i den. *Vollendungsromanen* opløser sådanne sammenhænge og viser en afvikling af protagonistens tidligere roller. På et tidspunkt glider Carl således “ind i et fravær, der forsvarede ham mod en ydre verden, som ikke længere hang sammen” (65), mens han et andet sted er i færd med at vaske hænder: “Han skyllede sæben af under vandhanen, som han havde glemt at åbne, og tørrede bagefter hænderne lige så omhyggeligt, som han havde vasket dem” (112). Denne scene, hvor vi starter med at observere Carls konfuse adfærd udefra, leder til en generel refleksion over hans hænder i relation til hans livsforløb, og det smertelige fravær af forsørger- og beskytterrolle de signalerer: “De havde båret ham gennem ungdommen, givet ham udkommet, forsørget familien. De var færdige med arbejdet og kunne ikke beskytte ham mere” (112), og ender med en bevægende passage, hvor vi kommer helt ind i Carls forvirrede og uforløste bevidsthed på det tidspunkt, hvor den er ved at gå i opløsning, således at hverken den indre eller den ydre verden hænger sammen for ham:

“Han betragtede håndfladernes skæbnelinjer, der krydsede hinanden i gådefulde tegninger af livets gang. Han gav sig til at gnide med tommelfingeren for at få linjerne væk og mane tomheden frem. Han ville gøre det hele om. Tegne nye skæbnekort, som man kunne gå frem efter, i stedet for at bevæge sig baglæns. Han ville af med alt det tunge han ikke kunne huske. (112)

Hvor *Bildungsromanen* handler om opvækst, ungdom, overgangen til voksenlivet og de afgørende valg i denne initieringsproces, da handler *Vollendungsromanen* om overgangen til alderdommen, den nært forestående død og de afgørende valg og overvejelser individet gør sig i denne situation. I *Vollendungsromanen*, skriver Rooke, er der typisk “en speciel intensitet som stammer fra mørkets umiddelbare nærhed [...]. Forfatterens fantasi udfordres af udsigten til karakterens afgang og af nødvendigheden af at ‘fastholde’ et liv før det forsvinder” (248). Hvor den unge romanhelt har verden foran sig og kan gennemleve og opleve denne, da har den (æld)gamle romanhelt hele det levede liv at genopleve i erindringen, for så vidt denne fungerer. Som vi ser ovenfor, svigter Carls hukommelse til tider, selvom store dele af romanen består af mere eller mindre sammenkædede erindringsglimt specielt af barndommens land. Som det hedder et sted: “Hukommelsen og erindringen er hemmelighedsfulde kræfter. Og erindringen er den mest gådefulde. Den ligger ikke i skuffer inde i hovedet, men bor midt i én. Det man engang har oplevet, vender pludselig tilbage årtier senere og ser på os. Det har bare sovet” (41). Det er typisk de smertefulde oplevelser på plejehjemmet, der fremkalder tilsvarende traumatiske oplevelser fra barndommen og ungdommen, som når forstanderindens klask på kinden genkalder stedmoderens lussinger (fx 17, 34, 41, 59). Denne og lignende paralleliseringer danner realistisk klangbund for Carls desperation og afsky ved plejehjemmet.

I en *Vollendungsroman* er det typisk dramatiske begivenheder såsom udtrædelse af arbejdsmarkedet, det at blive enke eller overførsel til en institution, som sætter plottet i gang. *Ingenmandsland* begynder på sådan et dramatisk tidspunkt i Carls liv; på første side læser vi:

“- Jeg vil gå ud.

- Du skal ikke ud. Du skal ind i seng.
- Jeg vil ud og gå. Ud i solen.
- Det er over midnat.
- Jeg har ikke tid til at bliver her længere.
- Lad mig hjælpe dig af med frakken.
- Jeg har så meget at gøre i haven.
- Kom nu med ind i seng.
- Jeg har ikke tid, har jeg jo sagt.
- Du kan ikke gå oppe hele natten.
- Det hele gror til. Haven bliver kvalt i ukrudt.
- Det skal du ikke bekymre dig om. Kom nu bare med ind i seng.
- Satan i helvede.
- Hov, hov, skal du slå?
- Luk mig ud.
- Her, drik et glas varm mælk. Så slapper du af.
- Drikker ikke, spiser ikke.
- Du spiste da et stykke med ost her til aften.
- Spiser ikke for fremtiden. (11)

Således starter romanen med, hvad der på overfladen er en banal realistisk ordveksling mellem en forvirret, konfus og aggressiv gammel mand og en plejehjemsassistent, der prøver at få ham i seng. Samtidig er der tale om en ‘dialog’, der på nærmest becketttsk maner viser personer, som taler mere eller mindre sort og konsekvent forbi hinanden, og dermed påkalder tilværelsens absurditet. Romanen til lægger enkelte ytringer kolossal semantisk vægt og bringer dem til deres betydningsyderste grænse, ofte ved at den nøgne, direkte stil lader et væld af underforståede betydninger komme frem. Carls indespærring og frihedstrang slås an og spørgsmålet om tiden, det at have tid og ikke mindst fremtid, trænger sig på. Samtidig bliver afslutningen, både Carls og romanens, foregrebet i tematiseringen af mad som modstandsmiddel: “Spiser ikke for fremtiden” er både et udtryk for barnlig trods og et dybt foruroligende eksistentielt udsagn, som krystalliserer Carls håbløshed og udsigtsløshed. Under den tilforladeligt realistiske overflade er der med andre ord tale om mere mærkelige og underfundige ting i denne roman, som formår at udtrykke det dybt eksistentielle i ly af det banale, det ekstreme i det normale, det grænseoverskridende under dække af det hverdagslige.

I afslutningen på første kapitel sker der et pludseligt brud i udsigelsen, idet vi går direkte fra den rene dialog til ren tredjepersonsfortælling. Carl er endelig blevet lagt i seng af plejeassistenten Birgit, og er nu ladt alene med sin egen bebyrdede bevidsthed:

“- Godnat, Sørensen, sov godt.

- Vær så venlig at lade lyset brænde, så jeg kan se i mørket ... *et billede, der blev ved med at dukke op, billedet af ham selv i sutsko og bar skjorte siddende i en lænestol i stuen på det*



Foto © Gyldendal, 1977.

våde, mudrede sæde som plantet i et friskvandet grøntsagsbed, billedet af et barn anbragt i en alt for stor stol, et barn der nærmede sig oldingealderen og blev skældt ud af en rystet og forfærdet søn for sit griseri i lænestolen, et griseri der var udløst af chokket over Martas død og begravelse, og som aldrig havde fundet sted, hvis hun havde levet, og heller ikke hverken før eller siden, et enkeltstående uheld som, da det blev opdaget efter at han havde siddet i lænestolens grøntsagsbed en halv dags tid, straffedes med den højeste straf: bortvisning fra hjemmet. (18)

Her gengives den katastrofale begivenhed, som udløser Carls anbringelse på plejehjemmet: Ulf der finder sin far indsmurt i sin egen afføring. Scenen genfortælles i form af et indre blik eller vision i tredjeperson på en måde, der afspejler Carls vegetative status og hans usikre, forvirrede opfattelse af omverdenen. I et brud som signalerer en overskridelse eller tilsidesættelse af den realistiske romans konventioner, er det som om, den taleforstyrrede og bandende Carl her pludselig får klarsyn og ser og taler om sig selv fra en velformuleret alvidende tredjepersonsvinkel, som intet har forberedt os på ankomsten af. I mørket ser Carl sig selv udefra, som en anden, i en spaltning der antyder hans skridende identitets- og virkelighedsopfattelse, som udfoldes i romanens forløb.

Carl er blevet lokket af svigerdatteren med løftet om at gense Martas gravsted:

“en grav han var forbundet med som sin siamesiske tvilling [...] hans eneste faste holdepunkt i tingenes verden, der var ved at synke i havet og forsvinde for øjnene af ham, et hav der skyllede ind over ham som det store intet før universets skabelse, et intet som fik alt, hvad han havde brugt en menneskealder på at bygge op, til at styrte i grus, en menneskealder der sad i lænestolen i sin egen afføring og overlevede døden, en menneskealder som blev tvangsfjernet

med løfter om gravens blomsterflor, løfter som han havde glemt igen, så snart han sad på bagsædet i sønnen og svigerdatterens Toyota og undrende betragtede det regnvåde efterårslandskab, som var det første gang. Et jomfrueligt landskab, der havde været ham usigeligt kendt og kært, lå nu og bød sig til med aldrig før sete vejtræer og helt nye bakke­drag og en hvidkalket kirke der ikke fik nogen klokker til at ringe, en kirke som på et fremmed postkort, en kirke tomt for billeder af barnedåb og bryllupper, billeder bortført af den vind der fejede hen over de kolde, sorte marker... (19)

Udsigelsen er her bundet til Carl, men der siges mere, end han selv kan vide, i og med vi hører, hvad han ikke længere ved og ikke kan vide: at han har glemt det "usigeligt" kendte landskab (samtidig med at der gives en fornemmelse af, at han genkender uden at genkende, at han ved han kender det sete uden at kunne sætte ord på). I denne passage ser vi et udfoldet eksempel på Thorups blanding af hverdagsrealisme og mere eksperimenterende og poetisk sprogbrug. Det er eminent realistisk at det er svigerdatteren, Lillian, der udtænker planen om at komme endeligt af med svigerfaren, som Ulf har overtaget forretningen efter, som har boet i aftægtsbolig i nærheden og som de har passet, specielt efter Martas død. Der må være en grænse. Lillian gives i det hele taget ingen chancer for at få læserens sympati i romanen og udleveres helt under besøget på plejehjemmet juleaften, hvor hendes første kommentar ved synet af den nybarberede og nyklippede Carl er: "Så pænt de holder dig" (135). Det er noget, man passende kan sige om en grøntsag, men vel ikke om et menneske, for så vidt dette anerkendes og genkendes i sin medmenneskelighed. Fra en realistisk vinkel er det også et nærmest virtuost træk at nævne, at Ulf og Lillian kører Toyota. Bilmærket konnoterer konform funktionsduelighed uden nogen dikkedarer. Toyotaen er ikke normalt iøjnefaldende, men her i en overvejende poetisk højstemt kontekst stikker den i øjnene og fungerer som en både helt overflødig og helt afgørende virkelighedsmarkør, der indrammes af den mere svævende, suggestive brug af vand og vind som billeder på udviskningen og afviklingen af Carls bevidsthed, det at han mister sin virkelighedsfornemmelse (oversvømmes) og hukommelse (billederne som vinden blæser væk).

Tale er et stærkt og gennemgående tema i *Vollendungsromanen*. Talen, det at få talt ud om tingene, få talt det hele op, eller netop ikke at kunne gøre dette og tale forbi hinanden eller være helt ude af stand til at sige noget, er et gennemgående problem i *Ingenmandsland*. Carl vil gerne udtrykke sig, men kan ikke pga. afasi­en og den smerte og lange fornægtelse, som er forbundet med det, han helst vil sige: at Ellens mor i virkeligheden er Lise, mosteren. Hans forsøg på at få det sagt er studier i frustration. På et tidspunkt forveksler han en anden beboer med den døde Marta:

“Han rejste sig for at tage imod hende og gik lidt for­­tumlet hen til døren. Han bevægede læberne, men ordene ville ikke komme ud. Hun nikkede distraet til ham. Som altid i sin egen verden. Fraværende. [...] Det var som om hun var blevet en anden og ikke længere kendte ham. Men hun var stadig lige smuk og elskelig. Han rømmede sig. Han var tør i munden. Han ville gøre alting godt igen. Finde de forløsende ord ... (68)

Carl kan dog ikke udtrykke sig, og der følger en passage, hvor det han gerne vil siges, og Carls indre blotlægges. Vi hører om det sidespring, der førte til Ellen, og som siden hen aldrig blev omtalt, men som nu er kommet tilbage til overfladen for at plage Carl og få ham til at ønske den endelige forløsning, der umuliggøres af hans tab af sproget.

Ulf kan og tør ikke sige til sin far, at han skal blive på plejehjemmet, men i Thorups fremstilling siges der langt mere, end det der ikke siges: “Og så havde Lillian sagt, hvordan går det, farfar, og jo, det gik da, og bagefter havde Ulf rømmet sig og sagt, at nu skulle han snart ikke være på aflastning mere, og det ville også blive meget hyggeligere med hans egne ting” (114). Det Ulf her siger er, at faren ikke længere skal være på midlertidig aflastning, men skal permanent indlogeres på plejehjemmet. Det Carl hører er, at han skal hjem. Her udleverer Thorup Ulf som den konfliktsky normaldansker han er, samtidig med at hun lægger op til Carls skuffelse og resignerede nederlag: “Tankerne kørte rundt i hovedet på ham. Han havde åbenbart misforstået situationen. De var ikke kommet for at hente ham, men for at besøge ham. Og det er to forskellige ting, farfar” (114-15). Med denne sidste sætning, som ikke rigtig siges af nogen, eller som siges af Carl om sig selv som anden, viser og eksemplificerer Thorup på et rent sprogligt plan den nedværdigende tingsliggørelse, som Carl udsættes for, det at blive talt ned til som et barn, omtalt som om han ikke var til stede eller som om han var en plante.

Når der endelig i romanen foregår samtale, er det typisk med ingen eller meget lidt kommunikation. Fx den indledende ‘dialog’, kapitlet med talepædagogen hvor der tales sort, en tragikomisk scene med Birgit foran spejlet hvor der opføres en lille scene fra det absurde teater (117-18 og 125), eller den tidligere nævnte scene, hvor plejepersonalet taler om Carl, som om han ikke er der. Ellen tror, der er en ordløs forbindelse til faren juleaften (144), men hun hører ikke efter, når han prøver at fortælle hende om hendes biologiske mor (“Jeg vil ikke høre på din sorte snak,” 145), og hvisker til sig selv, at han er senil (148). Afstanden mellem far og datter udtrykker Thorup således:

“Hun var en abstrakt størrelse, der kun eksisterede for ham, når hun dukkede op på sine sjældne og uanmeldte besøg. En drømmeskikkelse der steg ned fra himlens enorme hittegodskontor. Hun fandtes kun i glemslen, ikke i virkeligheden. [...] Hun havde ikke noget at fortælle ham om sig selv. Det ville kræve en kunstners begavelse at skabe billeder af det voksne barn, som for længst var udraderet af hans bevidsthed. (81)

Manglen på forståelse og indlevelse er gensidig og generationskløften synes uoverskridelig, men glimtet af en thorupsk selvrefleksivitet i udsagn som “Det ville kræve en kunstners begavelse at skabe billeder” til at danne bro over denne kløft, peger ud på forholdet mellem teksten og læseren og antyder, at romanen kan læses som et forsøg på at skabe sådanne billeder, der kan lede til større forståelse gennem indlevelse på tværs af generationerne.

Op til besøget af Ulf og familien der resulterede i, at det gik op for Carl, at han ikke skal hjem, havde han øvet sig på at spørge, hvornår han skulle hjem, men han når ikke at spørge: “Han kunne have ønsket sig at der var en tankelæser i familien,

som kunne modtage alle de usagte brokker, der skrattede for hans indre øre i et kaos af morseagtige signaler, hvoraf kun en brøkdæl kom over hans læber” (117). Romanens paradoks udtrykkes her i komprimeret form, idet dette udsagn om, hvad der foregår inden i Carl, giver god mening, samtidig med at det som siges at foregå inden i Carl, er et skrattende kaos, som ikke giver nogen mening. En stor del af romanens drama fremkommer ved, at vi på denne måde konsekvent er bevidste om skismaet mellem Carls indre fortællinger, som fremstilles som flydende og sammenhængende på trods af at de siges at være kaotiske, og hans forsøg på at tale offentligt, hvor han netop er usammenhængende og ofte helt mundlam. Efter at vi i det første kapitel overhører Carls spredte brokker og konfuse opfattelse af sine omgivelser, ser ham blive kørt bort til plejehjemmet uden at genkende landskabet, og forstår at han ikke blot er i dyb sorg over tabet af konen, men tillige er fanget i begyndende demens og taleforstyrrelse, da er kontrasten des meget større og chok-effekten des mere påfaldende, når vi i andet og tredje kapitel er vidner til, at han i sammenhængende form reflekterer over sin anbringelse og opsummerer sit liv i en form for erindring. Her flyder hans tale pludselig helt mundret:

“Hvis du kunne se mig, Marta, jeg kunne lige så godt være blevet efterladt på en gråkold belægningsstue med et krøllet foto af kæresten eller storesøster under madrassen. Akkurat som da jeg var indkaldt til reserven under 1. Verdenskrig. Den samme trummerum, den samme lediggang, den samme indordning under døgnrytmens stramme disciplin som dengang i krigsårenes alarmberedskab. (23)

Det at Carls fortælling er så flydende og mundret kontrasteres da igen i næste kapitel, “Fortabelse”, hvor vi ser Carl udefra hos talepædagogen og ser, at han ikke kan formulere sig, har mistet evnen til at knytte sprog til tingene omkring sig. I kraft af denne ukonventionelle og heterogene udsigelse, som kompliceres yderligere i løbet af romanen, skabes en dramatisk højspænding, hvori Carls situation som indespærret på plejehjemmet og i eget hoved og krop udtrykkes, og afgrunden mellem hans indre livsfortælling og den ydre fremstilling og opfattelse af ham gøres smerteligt nærværende.

Carls egen beretning i førsteperson om sit liv er *Ingenmandslands* i dobbelte forstand ‘hemmelige tekst’. “Hemmelig tekst” er det udtryk, Erik Skyum-Nielsen bruger til at betegne “forfatterskabets centrale psykologiske mønster” (18). Denne hemmelige tekst, typisk i dagbogs(lignende)form, er Thorups foretrukne måde at vise det, Skyum-Nielsen kalder forfatterskabets “samlende menneskelig[e] ærinde, der giver det rygrad og kontinuitet” (11), nemlig den insisterende påvisning af at:

“Mennesker er mere end det liv, de lever, og [at der] om hvem som helst lader [...] sig fortælle en historie forskellig fra det billede, omgivelserne har dannet sig af os, og som de fleste med tiden har lært at bære som et uafkasteligt åg eller et uafvaskeligt stempel. At fremdrage den anden, den gemte og glemte historie om os og værke for værke fortælle den med håbet som det bærende princip ligger som en stille ærgerrighed bag alt, hvad Kirsten Thorup har skrevet. (12)

Carls livsfortælling er “hemmelig”, dels fordi den beretter om de dybeste hemmeligheder i hans liv (Ellens herkomst) og de største traumer fra barndommen (tabet af moren og den onde stedmor og hendes far der misbruger Carl), og dels fordi den aldrig kommer ud. Den er en hypotetisk erindring, der paradoksalt nok kommer på skrift, selvom den afsluttes med, at Carl siger: “Jeg har overvejet at skrive mine erindringer, som måske kunne have en vis almen interesse. Man siger alle mennesker har én bog i sig” (39). At Carls fortælling eksisterer i form af en selvmodsigelse eller *apori*, at den er umulig, men alligevel er, giver den en speciel prægnans og vedrørende autoritet, der svarer til den autoritet Walter Benjamin taler om i denne artikels motto.

De “indlagte tekster” i Thorups værker, som viser den hele person og som vi som læsere er de eneste vidner til, siger Skyum-Nielsen, “står som små vidnesbyrd om den diskontinuitet mellem individuel erfaring og social realitet, der får forfattere til at skrive” samtidig med, at de indkredser “det omfattende almenmenneskelige tema [...] at vi alle rummer en vished om glemte glæder og hengemte muligheder” (19). Omverdenen ser kun den demente Carl. I bedste fald, måske, ser den det plejeassistenten Birgit rosenrødt kalder en “ældre, distingveret herre” (125). I værste fald, utvivlsomt, ser den med samme øjne som plejehjemmets nabo, en latterlig normaldansker med hvide kondisko, mørkeblåt joggingtøj og arrig gravhund, der ophidset over at plejehjemmet ikke kan holde styr på de gamle efter at have fundet Carl i sin have i færd med at slå hans græs, siger: “de pynter sgu [...] ikke” (65). Som læsere er vi privilegerede, men også forbandede med og forpligtede af denne viden, fordi den viser Carl som langt mere kompleks og sammensat, end det liv han lever (som ikke er noget liv) og som hans omgivelser kender.

I en række scener i *Ingenmandsland* befinder Carl sig på badeværelset, og ser sig selv i spejlet, først ude af stand til at genkende sig selv i sit spejlbillede og derefter i fuld fremmedgjort identifikation med sit spejlbillede, sin dobbeltgænger, som omtales som Klokkeren. Carl oplever først Klokkeren som en mental figur, en abstrakt udspaltning af hans personlighed, han tilskriver visse aspekter ved sin opførsel. Klokkeren repræsenterer vreden, oprøret og aggressiviteten i Carl. Klokkeren repræsenterer noget ved Carl, han væmmes ved og skammer sig over, men også en vildskab han ønsker at holde fast ved og identificere sig med. I starten på hans monolog til Marta kommer Carl til at bande og bemærker, at “fangenskab gør mig til et uhyre. Klokkeren fra Notre Dame er blevet mit andet jeg. Han bander som en tyrk. Slår ud efter personalet” (24). Når Carl spørger personalet, “hvordan det er gået til, at jeg er blevet en anden”, reagerer de ved at fnise og give ham “et lille klem” (24). Klokkeren har overtaget hans krop “og gjort mig hjemløs” (25), men Carls psykiske velfærd, hans dybe krise og begyndende personlighedsforstyrrelse eller opløsning, tages langt fra alvorligt af plejepersonalet.

Thorup bruger spejlscenerne til dramatisk at fremstille Carls personligheds-spaltning som den psykiske konsekvens af livet på plejehjemmet. Denne konsekvens kommer tydeligst frem, hvor Carl identificerer sig med Klokkeren og samtidig reduceres til en ting og et billede på intetheden foran spejlet:

“Intetanende gik han ud i badeværelset og blev mødt af Klokkeren i spejlet over håndvasken. Han stirrede ham lige i øjnene og blev ved med at stirre. Men kunne ikke genkende

ham som en anden end sig selv. Han så sig selv i Klokkeren og blev stiv af skræk.

Hans hjerne stod stille. Den var ikke længere en nyttig forbundsfælle der kunne redde ham ud af vanskelige og farefulde situationer. Hver tanke stod alene, og i stedet for at indgå i konstruktive kombinationer med hinanden ophobede de sig til et frygteligt hultertil-bulter af tankespind. Han kunne ikke bevæge sig og ikke flytte benene. Han stod naglet til gulvet som en maskine, der var gået i stå, som et billede på intetheden. (120)

Carl ser og indser, at "de" nu endelig har reduceret ham til den ting, han frygtede og modarbejdede. Det eneste han nu længes efter er at komme ud på badeværelset til Klokkeren: "Han havde kun en svag mindelse om, hvem han selv var ud over Klokkeren. [...] Hele hans personlighed var samlet i den mand, et isoleret væsen i en øde og forladt verden ligesom han selv" (122). Carls tab af identitet er komplet:

“Hans hoved var som en tom tønde, hvor tankerne kom dumpende med lange mellemrum. Stumper af mindebilleder, gamle eftermiddage og aftener i grålys eller fuld projektør. Glimt af danseballer og fortvivelse. Magtanvendelse og mindreværd. Uidentificerede stemningsbilleder fra en tid der ikke længere tilhørte ham, ligesom børnene, der havde ladet ham tilbage med en dump følelse af tilintetgørelse. (123)

Carl identificerer sig nu fuldstændig med Klokkeren, der "kom ham i møde i spejlet, og han så ham ikke længere som et billede af sig selv" (123). I denne tilstand af fuldstændig fremmedgjort personlighedskollaps, der grænser til skizofreni i fraværet af evnen til at skelne mellem billedet af ham selv og ham selv, erkender Carl at slaget er tabt, og tager afsked med sig selv:

“Klokkeren havde gjort modstand på sin ugudelige og grovkornede facon, der stillede hans egen afmægtighed i relief. Klokkeren havde kæmpet for ham og forsvaret ham mod overmagten, men var kommet til kort. Han havde tabt slaget og kunne nedlægge våbnene og træde af. – Farvel, sagde han, og tak. (126-27)

Afslutning

Der er ikke meget at grine af i *Ingenmandsland*. Der er dog en vis om end patetisk humor på spil i billedet af kirkeklokkerne, der ikke får nogen klokke til at ringe hos Carl i slutningen af første kapitel citeret tidligere. Her spilles på den stereotype metafor for erindringen som et klokkespil, der i Carls tilfælde er tavst, og på det at vi aldrig kan vide, hvornår klokkerne ringer for os selv. Billedet peger frem, dels mod Carls personlighedsspaltning hvor hans alter ego bliver Klokkeren, dels mod romanens afslutning hvor Carl møder både Marta og Lise, som sidder og læser i en bog, der rummer historien om Carl, og som hun læser op af med en stemme, der lyder som kirkeklokke i Carls ører (185). Døden, når klokkerne endeligt ringer for os, fremstilles som det øjeblik, hvor vi kan læse vores historie fra ende til anden. Og billedet peger endelig tilbage mod Carls barndom, hvor han selv ringede med klokkerne i den landsbykirke, han ikke længere genkender, og hvor vi kan formode, hans kone ligger begravet. Klokkerne, der ringer eller ikke ringer for Carl, er roma-

nens ledemotiv – dramatiske underlægningsmusik om man vil – som bidrager til, at den former sig som et afrundet hele.

Hvis klokke-motivet peger på romanens enhed og sammenhæng, idet det peger på Carls historie, da er det samtidig et tegn på usammenhæng, splittelse og fremmedgørelse fra erindringer, barndommen og selvet. I sin artikel om *Vollendungsromanen* pointerer Constance Rooke da også, at ideen om en “fuldendelsens eller opsummeringsroman” (245) skal forstås delvist ironisk, idet et kendetegn ved teksterne er “erkendelsen af at menneskelige projekter sjældent – man kan måske sige aldrig – fuldendes. Afslutningen [closure] er altid arbitrær; og spændingen mellem [...] begæret efter at sammenfatte alting og erkendelsen af, at der i livet uundgåeligt vil være løse tråde, er givetvis et af de mest kraftfulde træk i alderdommens fiktion” (251). Vi kan tænke på Carls ‘tilståelse’ omkring Ellens herkomst i forhold til dens ufuldstændige artikulation, og alt det uforløste den efterlader. Eller vi kan prøve at få de sidste sætninger i bogen til at give entydig mening. Bogen afsluttes med Lises paradoksale udsagn, efter hun har læst op for Carl: “*Jeg-fortællere kan ikke dø, svarer den unge pige og gør tegn til at vi skal bryde op. Den uendelige eftermiddag nærmer sig sin afslutning.*” Her efterlades vi med følelsen af noget uforløst og usagt, at noget ikke er fuldendt eller endeligt opsummeret og sammenfattet.

På spørgsmålet om hvad der sker ved romanens slutning, har Thorup i et interview sagt: “Det logiske ville selvfølgelig være, at det ender med døden – men så tænkte jeg, nej, det er for forudsigeligt, og så blev det mere en filosofisk slutning. Jeg ville ophæve døden. Fortælle, at noget, der engang har været, aldrig kan forsvinde. Derfor møder Carl sin egen historie og alle de gamle kendte på den anden side af graven.”²¹ Thorup giver her til dels udtryk for en fornægtelse eller fortrængning af døden som det endelige eksistensvilkår, som synes gennemgående i ikke mindst den vestlige kultur. På den anden side er der i en sekulariseret verden, som længe har taget både Guds og forfatterens død for givet tale om en erklæring om sprogets paradoksale kraft til at modsige døden og det endelige, som er lige så konstant i den vestlige kultur og vel en af de væsentligste kilder til kunstnerisk virke. Lises udsagn peger tilbage på Carls refleksion over det at skrive sine erindringer, og at hvert menneske har en bog inden i sig. At livet er en bog, man skriver med lukkede øjne og først læser i sin helhed, efter døden er indtruffet, og teksten er endelig. Ved at fortælle historien sikres udødeligheden i samme gestus, som døden indtræffer; livet der forlænges i skriften er både tegn på udødelighed og dødelighed. Hvis bogen kommer ud, hvis historien bliver fortalt af et jeg, da lever historien og dermed fortælleren videre. En jeg-fortæller kan ikke dø, selvfølgelig, fordi der er tale om en fiktiv karakter, et sprogligt tegn i den bog som forbliver sig selv, eller som Lise siger: “*En bog kan regnes for vores bedste ven. Den er i dag som i går og forandrer sig ikke*” (184). På samme måde kan en eftermiddag siges at være både uendelig (som sprogligt tegn) og nærme sig sin afslutning i bogstavelig forstand: bogens slutning som er ordet “afslutning”. En jeg-fortæller kan ikke dø fordi det at fortælle sin historie, det at fordoble sig selv i sproget og give sin bevidsthed sproglig og boglig ikklædning, er en måde at overleve sig selv på.

Ved at give stemme til den stemmeløse olding og lade ham fortælle sin historie påpeger Thorup det afgørende i at fortælle historier; og hun tilslutter sig Simone

de Beauvoirs eksistentielle erklæring, som ikke er blevet mindre påtrængende de sidste tredive år:

“Meningen med vores liv er inddraget i den fremtid der venter os; vi ved ikke, hvem vi er, hvis vi ikke ved, hvem vi bliver: lad os genkende os selv i denne gamle mand eller kvinde. Det er nødvendigt, hvis vi vil tage vore samlede menneskelige vilkår på os. Da vil vi ikke længere kunne acceptere den høje alders elendighed, vi vil føle, det også er vores problem, og det er det. (17)

Noter

- 1 Walter Benjamin: “Fortælleren. Betragtninger over Nikolaj Leskovs forfatterskab”, i Peter Madsen (red.): *Walter Benjamin. Fortælleren og andre essays* (København, 1996), 50.
- 2 Kirsten Thorup: *Ingenmandsland* (København, 2003), 170. Herefter citeret parentetisk i teksten. Alle kursiveringer er Thorups. Den eneste kritiske behandling af *Ingenmandsland* forekommer i Erik Svendsen: “Ny dansk litteratur i et *Ingenmandsland*”, i *Kritik* 168/169 (2004), 114-20. Svendsen giver bl.a. et overblik over nogle af romanens bærende tematikker i forhold til resten af Thorups forfatterskab.
- 3 Dylan Thomas: “Do Not Go Gentle into That Good Night”, i *Collected Poems, 1934-1952* (London, 1952), 116.
- 4 Se Kenn Dychtwald: *The Age Wave: How the Most Important Trend of Our Time Can Change Your Future* (Los Angeles, 1990) og Johan Fjord Jensens omtale af denne i *Livsbyen: Voksenspsykologi og livsaldre* (København, 1993), 48-53. Se tillige, Dychtwald: *Age Power: How the 21st Century Will Be Ruled by the New Old* (New York, 2000).
- 5 Erik Skyum-Nielsen: “Kirsten Thorup”, i Anne-Marie Mai (red.): *Danske digtere i det tyvende århundrede*, 3 bd. (København, 2000), bd. 3, 24. Herefter citeret parentetisk i teksten.
- 6 Steen Beck: “Længslen efter nærvær: Om Kirsten Thorups roman *Elskede ukendte*”, i *Spring* 7 (1994), 128.
- 7 Interview med Marianne Krogh Andersen: *Weekendavisen* Bøger 17.-23.10.2003, 8.
- 8 Simone de Beauvoir: *Alderdommen*, 2 bd. Oversat af Karen Nicolajsen fra: *La Vieillesse* (1970) (København, 1983), bd. 1, 242. Herefter citeret parentetisk i teksten. Alle citater fra bd. 1.
- 9 Henri Peyre: “Can Old be Beautiful? Or Creative? Remarks of an Octogenarian”, i Laurel Porter og Laurence M. Porter (red.): *Ageing in Literature* (Troy, Michigan, 1984), 151. Se tillige Margaret Morganroth Gullette: *Safe at Last in the Middle Years: The Invention of the Midlife Progress Novel: Saul Bellow, Margaret Drabble, Anne Tyler, and John Updike* (Berkeley, 1988).
- 10 Joseph Heller: *Portrait of the Artist, As an Old Man* (New York, 2000), 25.
- 11 Thorup modtog BG Banks litteraturpris på 300.000 kr. i 2004 og fik dermed flertallet af de ca. 25.000 stemmer afgivet af læsere.
- 12 Se Paul Wallace: *Alderdommedag*. Oversat af Ingelise Gullack fra: *Agequake* (1999) (Viby, 2000).
- 13 Johan Rasmussen: “Vi vil ikke bo i hvad som helst”, i *Bo Bedre Arkitektur*, tillæg til *Bo Bedre* 6 (2002), 12.
- 14 Constance Rooke: “Old Age in Contemporary Fiction: A New Paradigm of Hope”, i Thomas R. Cole, David D. Van Tassel, Robert Kastenbaum (red.): *Handbook of the Humanities and Aging*

- (New York, 1992), 241. Herefter citeret parentetisk i teksten. Alle oversættelser er mine.
- 15 Anne M. Wyatt-Brown: "Introduction", i Anne M. Wyatt-Brown (red.): *Aging and Gender in Literature: Studies in Creativity* (Charlottesville og London, 1993), 9. Herefter citeret parentetisk i teksten. Se tillige, Kathleen Woodward og Murray M. Schwartz (red.): *Memory and Desire: Aging – Literature – Psychoanalysis* (Bloomington, 1986), Anne M. Wyatt-Brown: "The Coming of Age of Literary Gerontology", i *Journal of Aging Studies* 4 (1990), 299-315, og Kathleen Woodward: *Aging and Its Discontents: Freud and Other Fictions* (Bloomington, 1991).
 - 16 Lars Bukdahl: "Plejer er død! Plejehjemmet spørger", i *Weekendavisen* Bøger 20.-26.8.2006, 9 og Bukdahl: "Den Anden i gyngestolen", i *Weekendavisen* Bøger 27.1-5.2.2006, 2. Frederik Tygstrup: "Den blå stol: En litterær rapport om demens i Amerika", i *Kritik* 178 (2005), 1-8.
 - 17 Johanne Duus Hornemann og Roberta Montanari: "Alderdommen er på mode i litteraturen", i *Kristeligt Dagblad* 16.3.2006, 1.
 - 18 Nils Gunder Hansen: "Romaner før tæppefald", i *Berlingske Tidende* 3.6.2006, 10.
 - 19 Jf. Mike Featherstone og Andrew Wernick: "Introduction", i Featherstone og Wernick (red.): *Images of Aging: Cultural representations of later life* (London og New York, 1995), 1-15. Se tillige artiklerne i Anne Leonora Blaakilde og Christine E. Swane (red.): *Aldring og ældrebilleder – mennesket i gerontologien* (København, 1998).
 - 20 Rooke bruger første gang udtrykket i: "Hagar's old age: *The Stone Angel* as Vollendungsroman", i K. Gunnars (red.): *Crossing the River: Essays in Honour of Margaret Laurence* (Winnipeg, Manitoba, 1988), 25-42. Ud over Margaret Laurences *The Stone Angel* nævner Rooke en række værker, der kan diskuteres som *Vollendungsromaner*, fx Kingsley Amis: *Ending Up* (1974), Saul Bellow: *Mr. Sammler's Planet* (1970), K. Ishiguro: *The Remains of the Day* (1989), Doris Lessing: *The Diaries of Jane Somers* (1985), Paul Scott: *Staying On* (1975). I det følgende citeres fra Rookes "Old Age in Contemporary Fiction", som nuancerer og udbygger den tidligere artikel.
 - 21 Interview med Marianne Krogh Andersen: *Weekendavisen* 17.-23.10.2003, 9.